

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Gustavo Henrique de Abreu Silva

**A PAISAGEM MUSICAL RONDONIENSE:  
POÉTICAS DE UMA URBANIDADE BERADERA**

CURITIBA  
2016

GUSTAVO HENRIQUE DE ABREU SILVA

A PAISAGEM MUSICAL RONDONIENSE:  
POÉTICAS DE UMA URBANIDADE BERADERA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Geografia, Setor de Ciências da Terra da  
Universidade Federal do Paraná, como requisito para  
obtenção do título de doutor em Geografia.  
Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Salete Kozel  
Co-orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Francine Barthe-Deloizy

CURITIBA  
2016

---

S586p

Silva, Gustavo Henrique de Abreu  
Paisagem musical rondoniense: poéticas de uma urbanidade beradada /  
Gustavo Henrique de Abreu Silva. – Curitiba, 2016.  
188 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra,  
Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2016.

Orientador: Salete Kozel – Co-orientador: Francine Barthe-Deloizy.  
Bibliografia: p. 178-183.

1. Geografia. 2. Música. 3. Paisagem cultural - Música. 4. . I. Universidade  
Federal do Paraná. II.Kozel, Salete. III. Barthe-Deloizy, Francine . IV. Título.

CDD: 306.48423098111

---



MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR CIÊNCIAS DA TERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA



PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para a arguição da Tese de Doutorado, apresentada pelo (a) candidato (a) **GUSTAVO HENRIQUE DE ABREU SILVA** intitulada "**A PAISAGEM MUSICAL RONDONIENSE: POÉTICAS DE UMA URBANIDADE BERADERA**", para obtenção do grau de Doutor em Geografia, do Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração **Espaço, Sociedade e Ambiente**, Linha de Pesquisa Território, Cultura e Representação.

Após haver analisado o referido trabalho e argüido o (a) candidato (a), são de parecer pela Aprovação da Tese.

Curitiba, 28 de março de 2016.

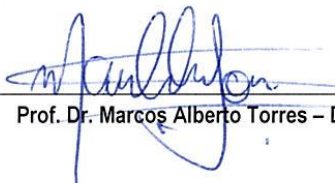
Nome e Assinatura da Banca Examinadora:

  
Prof.ª Dr.ª Salete Kozel Teixeira - orientadora

  
Prof. Dr. Sylvio Fausto Giff Filho - PPGGEO/UFPR

  
Prof. Dr. Alvaro Luis Heidrich - UFRGS

  
Prof.ª Dr.ª Beatriz Helena Furlanetto - UNESPAR

  
Prof. Dr. Marcos Alberto Torres – Dept

Para Heloísa e Ismael,  
à sorte de tê-los em minha vida.

### Agradeço:

em primeiro lugar a Deus, *ser* invisível e visível que orienta meus passos; à minha mãe Heloísa, que me incentivou e apoiou em todos os momentos dessa jornada; ao meu filho Ismael, por ser um tesouro constante em minha vida; a todos os meus familiares e amigos que, com os seus sentimentos sinceros, de uma forma ou de outra me fortaleceram; à minha orientadora, professora Salete Kozel, pessoa amiga, que de maneira lúcida e poética acreditou na minha capacidade e me orientou na realização dos meus sonhos e objetivos; à minha co-orientadora francesa, professora Francine Barthe-Deloizy, que através de sua confiança me possibilitou excelentes oportunidades, a ela sou eternamente grato; ao amigo e emérito professor Paul Claval, por seus ensinamentos, exemplo e confiança; ao Laboratório *Espace, Nature et Culture* – ENeC (Sorbonne – Paris IV), e também aos doutorandos e doutorandas, pela acolhida e aprendizados; ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Geografia da Universidade Federal de Rondônia; ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná e a todos os professores e professoras, alunos e alunas, que de alguma forma contribuíram para o meu crescimento; aos idealizadores do DINTER UFPR-UNIR; ao professor Josué da Costa, meu orientador durante o mestrado e pessoa importante na minha caminhada acadêmica; ao amigo francês Didier Dominé e sua esposa Mônica Dominé, pela amizade e apoio; ao amigo Charlot, pelos insubstituíveis auxílios no que tange à língua francesa; à insubstituível amiga Lucileide Feitosa; à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela disponibilidade da bolsa sanduíche; e especialmente aos músicos que participaram mais diretamente dessa pesquisa: Augusto Silveira, Bado, Binho, Ceíça Farias, Nei Mura, Rafael Altomar e Timaia dos Santos. A eles, meus mais sinceros agradecimentos.

Muitos foram os que me auxiliaram nesta caminhada. Mas quero dedicar este trabalho, especialmente, a todos os músicos de Rondônia e a todas as pessoas que, de alguma forma, permitem que a música lhes toque o sentimento e a alma.

Um movimento que se vive totalmente pela imaginação  
acompanha-se facilmente de uma música imaginária.  
Um grande movimento celeste produz uma harmonia divina.  
Sem dúvida, uma astronomia filosófica, como a astronomia  
pitagórica, deve, meditando sobre a conveniência dos números e  
dos tempos de revolução celestes,  
provocar todas as metáforas da harmonia;  
mas a contemplação poética, se for sincera e profunda,  
ouvirá mais naturalmente as mesmas harmonias. (...)  
Compreende-se então que a contemplação é essencialmente,  
em nós, um poder criador.  
Sentimos nascer uma *vontade de contemplar* que logo se torna  
uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos.

(BACHELARD, 2001, p. 49)

## RESUMO

O objetivo desta tese é fazer uma interpretação geográfica da música rondoniense. Para isso nos propomos a elaborar uma teoria que tenha como núcleo central o conceito de paisagem musical e, através dele, desenvolver uma interpretação “poético-geográfica” da música, descobrindo como a experiência de ouvir música é capaz de nos colocar em relação com o mundo e com os lugares. O suporte teórico-metodológico fundamenta-se nas propostas e abordagens das geografias humanista e cultural. Temos ainda como suporte o pensamento de Jean-Marc Besse, filósofo francês interessado na epistemologia da geografia e da paisagem; Eric Dardel, o qual propõe uma visão fenomenológica para a geografia; Martin Buber, filósofo conhecido por desenvolver uma filosofia do diálogo e; Gaston Bachelard, o filósofo das imagens poéticas. O *problema* central pode ser configurado da seguinte forma: Como o conceito de paisagem pode contribuir para uma interpretação geográfica da música? Partimos da *hipótese* de que as músicas possuem a capacidade de transportar o ouvinte, projetando-o a se conectar com espaços da mente e do mundo. As músicas, por meio de sua base sonora propiciam uma pluralidade vivencial que não se resume ao sonoro. O verbal, o sonoro e o imagético se encontram na experiência do *ouvir música*. E é a partir dessa experiência que emerge a paisagem musical. Buscando compreender essa paisagem, constatamos que em Rondônia temos heranças culturais ainda não completamente compreendidas e mapeadas. No entanto, é possível identificar uma célula musical criativa e diferente, que traz em si seus caracteres específicos. Uma linguagem emerge daí, os maneirismos caracterizam um estilo próprio que revaloriza termos locais e ao mesmo tempo cria novos termos, tais como: beradero, caboco, MPBera... Esses termos e outros – elementos de uma paisagem musical específica – fortalecem o sentimento de pertencimento e corroboram para uma possível identidade cultural a partir da música. Para a análise geográfica das músicas optamos por uma divisão temática que se configurou em três pares de conceitos, que são: amor e felicidade, ética e liberdade, cultura e identidade.

Palavras-chave: geografia, música, paisagem, paisagem musical, relação.



## RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse est de faire une interprétation géographique de la musique rondônienne. Pour cela, nous proposons d'élaborer une théorie qui a comme noyau central le concept de paysage musical et, à travers lui, de développer une interprétation « poétique-géographique » de la musique, en découvrant comment l'expérience d'écouter de la musique est capable de nous mettre en relation avec le monde et avec les lieux. Le support théorique- méthodologique est fondé sur les propositions et les approches de la géographie humaniste et culturelle. Nous avons aussi comme support la pensée de Jean-Marc Besse, philosophe français intéressé à l'épistémologie de la géographie et du paysage; Eric Dardel, lequel propose une vision phénoménologique de la géographie; Martin Buber, philosophe connu pour le développement d'une philosophie du dialogue, et Gaston Bachelard, le philosophe des images poétiques. Le problème central peut être défini de la façon suivante : Comment le concept de paysage peut-il contribuer à une interprétation géographique de la musique ? Nous partons de l'hypothèse que les musiques possèdent la capacité de transporter l'auditeur, le projetant à se connecter avec des espaces de l'esprit et du monde. Les musiques, au moyen de leur base sonore, apportent une pluralité existentielle qui ne se résume pas au sonore. Le verbal, le sonore et l'imagétique se rencontrent dans l'expérience d'écouter de la musique. Et c'est à partir de cette expérience qu'émerge le paysage musical. En cherchant à comprendre ce paysage, nous avons constaté qu'en Rondônia, nous avons des héritages culturels non encore pleinement compris et cartographiés. Cependant, il est possible d'identifier une cellule musicale créative et différente, qui apporte en elle-même ses caractères spécifiques. Un langage émerge alors, les maniérismes caractérisent un style propre qui revalorise des termes locaux et, en même temps, crée de nouveaux termes, tels que : béradêro, caboco, MPBera... Ces termes et d'autres – éléments d'un paysage musical spécifique - renforcent le sentiment d'appartenance et corroborent une possible identité culturelle à partir de la musique. Pour l'analyse géographique des musiques nous avons opté pour une division thématique qui se configure en trois paires de concepts, que sont : l'amour et le bonheur, l'éthique et la liberté, la culture et l'identité.

Mots-clé : géographie, musique, paysage, paysage musical, relation.

## ABSTRACT

The goal of this thesis is to make a geographical interpretation of the music from the Brazilian state Rondônia. In order to do that, we propose to elaborate a theory that has as a central core the concept of musical landscape, and through it, develop a “poetical-geographical” interpretation of music, discovering how the experience of music listening is capable of putting us in relationship with the world and places. The theoretical-methodological support is based on the proposals and approaches of the humanist and cultural geographies. We also have as support the ideas of Jean-Marc Besse, a french philosopher interested in the epistemology of geography and landscape; Eric Dardel, who proposes a phenomenological vision to geography; Martin Buber, philosopher known for developing a philosophy of dialogue; Gaston Bachelard, the philosopher of poetic images. The central problem can be set in the following way: How does the concept of landscape can contribute to the geographic interpretation of music? We start with the hypothesis that songs have the capacity of transport the listener, projecting him to connect with spaces of the mind and the world. The music, through their sound base can propitiate an experiential plurality that is not just restricted to sound. The verbal, the sound and the imagetic are present in the experience of music listening. And it is based on this experience that the musical landscape is emerged. By trying to understand this landscape, we found that we have a cultural heritage in Rondônia that hasn’t been comprehended and mapped yet. However, it is possible to identify a musical cell that is creative and different, which brings to itself its specific characters. From there, a language is emerged, the mannerisms characterize a self-style that revalues local terms and at the same time creates new terms, such as: beradero, cabochon, MPBera... These terms and others - elements of a specific musical landscape- strengthen the feeling of belonging and corroborate to a possible cultural identity through music. For the geographic analysis of the songs, we opted for a thematic division that was configured in three pairs of concepts, which are: love and happiness, ethic and freedom, culture and identity.

Keywords: geography, music, landscape, musical landscape, relationship.

## **LISTA DE FIGURAS**

|          |   |    |
|----------|---|----|
| FIGURA 1 | ACORDE DE DÓ NA PAUTA.....                            | 30 |
| FIGURA 2 | MÚSICA E OUVINTE.....                                 | 72 |
| FIGURA 3 | PAISAGEM MUSICAL, RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E OUVINTE..... | 72 |

## **LISTA DE FOTOGRAFIAS**

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| FOTO 1 | REPORTAGEM SOBRE O FESTIVAL BERADEROS. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: JANOR FERREIRA, GIOVANNI MARINI E RAFAEL ALTOMAR..... | 82  |
| FOTO 2 | FESTEJO BERADERO.....  | 85  |
| FOTO 3 | SHOW BLUES PRA LÁ DE AZUIS.....  | 93  |
| FOTO 4 | BIOINSTRUMENTOS.....   | 125 |
| FOTO 5 | PINTURA NA PAREDE DA LANCHONETE JOTA LIMA.....   | 137 |
| FOTO 6 | COMPLEXO DA ESTRADA DE FERRO MADEIRA MAMORÉ.....   | 144 |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>APRESENTAÇÃO.....</b>  | <b>14</b> |
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>18</b> |
| <b>1 PRECISAMOS FALAR SOBRE MÚSICA.....</b>   | <b>22</b> |
| 1.1 SONS VISUAIS, IMAGENS SONORAS: MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES MUSICAIS.....                           | 25        |
| 1.2 MOUSIKÉ: AS MUSAS, FILHAS DA MEMÓRIA.....   | 27        |
| 1.3 O SER MUSICAL E A TIPOLOGIA DA MÚSICA RONDONIENSE.....  | 32        |
| 1.3.1 Ouvinte, o ser musical.....   | 32        |
| 1.3.2 Tipologia da música rondoniense.....  | 36        |
| <br>  |           |
| <b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA: A PAISAGEM MUSICAL.....</b>                                | <b>39</b> |
| 2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO METODOLÓGICA: POSSÍVEIS DIÁLOGOS A PARTIR DA GEOGRAFIA HUMANISTA-CULTURAL..... | 40        |
| 2.1.1 Algumas considerações sobre a paisagem.....   | 43        |
| 2.2 DIÁLOGOS ENTRE BESSE, DARDEL E BUBER: EM BUSCA DA PAISAGEM MUSICAL.....                         | 46        |
| 2.2.1 A filosofia do diálogo de Martin Buber.....   | 46        |
| 2.2.1.1 A vida com a natureza, a relação com a Terra e seus elementos.....                          | 51        |
| 2.2.1.2 A vida com os homens, a necessidade existencial da relação com os outros.....               | 53        |
| 2.2.2 Eric Dardel, a paisagem enquanto existência no mundo.....                                     | 55        |
| 2.2.3 Jean-Marc Besse, a paisagem enquanto franja do mundo.....                                     | 61        |
| 2.2.4 O homem, a arte, o mundo: pensando a paisagem musical.....                                    | 65        |
| 2.2.4.1 Algumas palavras sobre a arte.....  | 65        |
| 2.2.4.2 A paisagem musical.....   | 68        |
| <br>  |           |
| <b>3 CONHECENDO A MUSICALIDADE RONDONIENSE, OS ATORES.....</b>                                      | <b>74</b> |
| 3.1 AUGUSTO SILVEIRA: MISTICISMO AMAZÔNICO.....   | 75        |
| 3.1.1 Música, uma complexa manifestação da intenção.....  | 75        |
| 3.1.2 O cheiro da música.....   | 76        |
| 3.1.3 A música como um termômetro da condição humana.....   | 78        |

|   |                |
|---|----------------|
| 3.2 RAFAEL ALTOMAR: BERADELIA, A CULTURA DA BEIRA DO RIO.....                     | 80             |
| <b>3.2.1 MPBera – Música Popular Beradera.....</b>                                | <b>81</b>      |
| <b>3.2.2 Urbanidade amazônica.....</b>  | <b>83</b>      |
| 3.3 BINHO: IMAGÉTICO, SONORO E VERBAL.....  | 88             |
| <b>3.3.1 Respiração musical.....</b>  | <b>89</b>      |
| <b>3.3.2 Música e regionalidade.....</b>  | <b>91</b>      |
| <b>3.3.3 A arte enquanto poder de transformação humana.....</b>                   | <b>94</b>      |
| 3.4 NEI MURA: COMUNIDADE MANOA, O HIP HOP DA FLORESTA.....                        | 97             |
| <b>3.4.1 Hip hop: arte, cultura e política.....</b>                               | <b>98</b>      |
| <b>3.4.2 MHF: Movimento Hip Hop da Floresta.....</b>                              | <b>99</b>      |
| <b>3.4.3 A volta do veneno.....</b>   | <b>101</b>     |
| <b>3.4.4 A vivência no Mucambo.....</b>   | <b>102</b>     |
| 3.5 CEIÇA FARIAS: UMA MÚSICA QUE TRAGA A “MINHA” VERDADE, QUE FALE DE MIM.....    | 110            |
| <b>3.5.1 Cante a sua tribo e ganharás o mundo.....</b>                            | <b>111</b>     |
| <b>3.5.2 Música e autonomia intelectual.....</b>                                  | <b>114</b>     |
| 3.6 BADO: NOSSO LUGAR TAMBÉM TEM UMA LINGUAGEM, A CÉLULA MÚSICAL CRIATIVA.....    | 116            |
| <b>3.6.1 Detectar e descobrir, nós temos uma cultura.....</b>                     | <b>118</b>     |
| <b>3.6.2 Maneirismos e memória, um som diferente.....</b>                         | <b>120</b>     |
| 3.7 TIMAIA DOS SANTOS: GRUPO MINHAS RAÍZES, O FORTALECIMENTO DE UMA CULTURA.....  | 122            |
| <b>3.7.1 Os bioinstrumentos, uma característica de raiz.....</b>                  | <b>124</b>     |
| <b>3.7.2 Festejando a herança cultural: o seringandô.....</b>                     | <b>125</b>     |
| <b>3.7.3 As crenças transformam-se em memória, músicas que contam histórias..</b> | <b>127</b>     |
| <br><b>4 A PAISAGEM MUSICAL RONDONIENSE.....</b>                                  | <br><b>130</b> |
| 4.1 PAISAGEM MUSICAL, AMOR E FELICIDADE.....                                      | 135            |
| <b>4.1.2 O amor tofófilo, ou amor pelo lugar, nas paisagens musicais.....</b>     | <b>136</b>     |
| 4.2 PAISAGEM MUSICAL, ÉTICA E LIBERDADE.....                                      | 144            |
| <b>4.2.1 Paisagem musical e liberdade.....</b>                                    | <b>152</b>     |

|  |                |
|--|----------------|
| <b>4.2.2 Um grito de socorro na paisagem musical: ética e meio ambiente.....</b> | <b>154</b>     |
| <b>4.3 PAISAGEM MÚSICAL, CULTURA E IDENTIDADE.....</b>                           | <b>161</b>     |
| <br><b>CONCLUSÃO.....</b>  | <br><b>171</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>178</b>     |
| <b>ANEXOS</b>  |                |

## APRESENTAÇÃO

Descobri o amor pela leitura, a capacidade de poder viajar através da leitura, ainda na infância pelas histórias em quadrinhos. Mas nunca parei de ler, amo ler. Amo pensar e refletir sobre as coisas da vida, sobre como descobrimos o mundo e nos descobrimos no mundo. A leitura é para mim uma mola propulsora das ideias, mola esta que me dá mais elementos para interpretar o maior dos “livros”, a vida.

Nesse sentido, através desse prazer pela leitura e pela reflexão, mesmo após o mestrado continuei com o hábito de ler diariamente. Mas faltava algo, me faltava o espaço do debate. Assim, comecei a pensar na possibilidade de fazer mais algum curso na área de humanas.

A interdisciplinaridade sempre me agradou, sempre pensei o conhecimento acadêmico como algo que me ajudasse a interpretar a vida cotidiana; tenho a tendência de procurar a correspondência do que leio nos livros, em minha própria vida e nas coisas que vejo ao meu redor. Assim, pensava em fazer algum curso que me propiciasse mais possibilidade para o debate, talvez uma especialização em sociologia ou antropologia.

Morando em Porto Velho, as possibilidades para uma especialização na área de humanas não são muitas. Surgiu então, mais ou menos um ano após a conclusão do mestrado, a oportunidade de uma especialização em filosofia na Faculdade Católica de Rondônia. Eu já gostava de filosofia, mas com a oportunidade de um contato mais direto com suas bases meu interesse e admiração aumentaram.

Concomitante ao estudo da filosofia, alguma coisa me chamava a estudar a língua francesa. Não sei porquê, e isso é algo misterioso para mim, o francês sempre chamou minha atenção. Comecei, então, um curso de francês.

Em meados de 2011 ouço falar, de uma maneira um tanto quanto repentina, em um doutorado em geografia. Este seria uma parceria entre a Universidade Federal de Rondônia e a Universidade Federal do Paraná, um DINTER (Doutorado Interinstitucional).

A preparação para o ingresso no doutorado se deu de maneira relativamente tranquila. A familiaridade e o prazer com as leituras e o início do estudo da língua

francesa ajudaram bastante. No entanto, eu precisava de um projeto. Como de costume, voltei aos temas da minha infância, busquei algo que me tocasse e que me inspirasse o sabor pela pesquisa.

No mestrado, desenvolvi uma pesquisa sobre a Cantoria Nordestina em Rondônia. Sempre gostei de arte: música, cinema, poesia, história em quadrinhos... tudo isso tem um lugar especial na minha vida. Todas elas são linguagens, são expressões do ser; formas de comunicar e de representar, de compreender a vida e de sentir, maneiras de se projetar e de imaginar.

Minha ligação com a arte não se limitou somente à apreciação. Desde criança sempre gostei de desenhar e por volta dos 15 anos de idade comecei a tocar violão. Hoje canto, componho, toco violão e alguns instrumentos de percussão e também escrevo poesias. Não tenho a pretensão de uma “profissionalização” no que tange ao lado artístico, mas essas são características que me encantam e que me ensinam a ser mais humano e, ao mesmo tempo, ampliam o meu *ser* e *estar* no mundo.

Assim, achei por bem ter por objeto de estudo a “música rondoniense”. Sempre me “inquieta” o poder que a música tem de nos transportar, de transformar o nosso estado emocional; de nos fazer rir, de nos fazer chorar. Existem músicas que não devemos ouvir quando estamos tristes, existem músicas que têm o poder de nos alegrar.

Portadoras do signo da saudade, as músicas são como anjos que sussurram verdades ocultas, verdades do nosso íntimo; afloram sentimentos, despertam paixões. A música articula em nosso ser elementos da memória e da imaginação, desperta lembranças e faz brotar ensejos de um porvir.

Ao mesmo tempo a música fala de um lugar, tem uma história, tem uma memória. A música nasce através de uma base material, e decanta essa materialidade poeticamente. É uma ponte entre o ser e o mundo. Apresenta sonoramente a este ser que ouve uma forma, uma cor e um significado. Miríades de elementos e valores, sociais e naturais, do nosso saudoso planeta que chamamos de Terra podem ser percebidos, pensados e sentidos através da música.



No intuito de pesquisar sobre esse poder, de descobrir mais sobre como a música pode ser uma janela que nos coloque em contato com as paisagens do mundo é que decidi trabalhar com o conceito de paisagem.

Em 2014 surge a oportunidade do Sanduíche no Exterior (PDSE – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior). Já vinha sonhando com essa oportunidade, com a possibilidade de conhecer outro país, mergulhar em outra cultura e, especialmente, aprender ao nível de fluência um outro idioma.

Alguns professores do Programa de Doutorado nos falavam sobre o estágio no exterior, nos incentivavam pontuando as vantagens e benefícios (profissionais e pessoais) de uma experiência como essa. Me lembro ainda das palavras do professor Francisco Mendonça nos dizendo que, “se pudéssemos, não deveríamos de forma alguma perder uma chance como essa”.

Foi com muita garra e esperança que me dediquei a conseguir a bolsa para a realização do estágio. A aquisição da bolsa não foi simples, foi um processo que exigiu dedicação e força de vontade. Em diversos momentos me deparei com dificuldades a serem superadas. Mas encontrei também em todo esse percurso amigos, pessoas que de uma forma ou de outra me apoiaram.

O primeiro amigo e mentor foi o professor Paul Claval (Sorbonne Paris-IV), o qual através de sua influência e amizade possibilitou o contato com a professora Francine Barthes-Deloizy para uma possível orientação. Nasce daí, de uma forma simples, mas bela, uma nova amizade com a pessoa da professora Francine. O caminho percorrido sinaliza um país, a França. Era esse desde o início o meu desejo (o estudo da língua francesa se intensifica). A professora Francine Barthes, nesse momento já como minha co-orientadora, considera por bem que eu vá encaminhado como pesquisador ao *Laboratoire Espace, Nature et Culture - EneC* da Sorbonne Paris-IV.

O estágio no exterior foi uma experiência muito rica. Entre dificuldades e contentamentos posso dizer que aprendi muito, amadureci tanto como pesquisador como ser humano. Um dos pontos mais marcantes foi a apresentação que fiz do seminário referente à minha pesquisa, no laboratório. Ocasão em que pude apresentar, e após a apresentação, dialogar em francês com meus colegas pesquisadores: um sonho se realizava.

A volta ao Brasil trouxe surpresas, novas realidades se apresentaram, algumas delas nada fáceis. Contudo, a felicidade de poder participar e viver o desafio de um doutorado me impulsionou a continuar e a almejar o melhor. Reencontrar o meu Brasil e sua poética, seus artistas e suas ruas... e poder dialogar, refletir e escrever sobre essa riqueza cultural, fortaleceu minha alma e o desejo de continuar observando e me encantando com as “pequenas” maravilhas do dia a dia.

Em muitos momentos essa tese de doutorado foi um incentivo para que eu continuasse buscando o melhor de mim e a poética da vida. É com alegria que eu apresento essa pesquisa.

## INTRODUÇÃO

Essa tese nasce do desejo de melhor compreender o poder da música enquanto elemento capaz de nos colocar em contato com o mundo. A sonoridade nos rodeia, “mergulhamos” em sonoridades e nos expressamos por sonoridades. O ser humano extrai a música da natureza? De si mesmo? De uma relação? O que é a música? Diferentes respostas surgem para essas questões, mas a música continua sendo algo “mágico”, que nos toca; que transforma nossos estados emocionais e nos faz sonhar.

A concentração é o foco do pensamento, é pela concentração que projetamos a nossa força psíquica, espiritual; poderíamos mesmo dizer que “a pessoa que mais tem facilidade de se concentrar é a que mais tem facilidade de aprender”. Levando esse princípio para a experiência de “ouvir música”, descobriremos que ouvir música é diferente do que fazer da música apenas um fundo musical ou “pano de fundo” para a execução de qualquer outra atividade. A música que nos coloca em contato com o mundo é aquela que realmente *ouvimos*. É do ouvir “atencioso” que surgirá algo que chamaremos aqui de experiência musical. Experimentar a música é um tipo de vivência psíquica e emocional que possui sua própria espacialidade.

Para descortinar esse mundo sonoro-espacial tivemos que pensar a música sobre um viés mais amplo, simultaneamente íntimo e alheio, interior e exterior. Precisávamos, portanto, de uma categoria geográfica que nos permitisse interpretar essa dinâmica simultaneamente material e mental que existe no fluxo musical (desde seu processo de elaboração à escuta). O conceito de paisagem enquanto um *limiar*, algo que definiria a experiência vivida do encontro entre o homem e a terra, surgiu (apesar de suas diversas possibilidades interpretativas) como uma possibilidade de articulação ao conceito de música.

Nesse sentido, com o objetivo de explicar teoricamente o que se vive através da experiência musical, ou seja, explicar algo da dimensão espacial presente nessa experiência é que elaboramos o conceito de *paisagem musical*. A presente tese tem por objetivo tratar desse conceito e de suas possibilidades, e para tanto tem como objeto de pesquisa as músicas rondonienses.

Com o intuito de compreender a música sob uma perspectiva mais ampla, e de iniciar um percurso de amadurecimento sobre o conceito de “música” é que nasce o primeiro capítulo, “PRECISAMOS FALAR SOBRE MÚSICA”. Nesse capítulo, convidamos o leitor para uma reflexão sobre a música. Buscando ampliar o entendimento sobre as possibilidades e “elasticidade” da música tecemos diálogos com outras áreas do conhecimento, tais como a psicologia e a filosofia. Observamos, por exemplo, certas conexões que existem entre os sons e a formação de imagens e, os sons e as cores.

Bebendo também de fontes da filosofia pré-socrática fazemos um resgate do conceito pitagórico de *mousiké*, o qual compreende a música não apenas como algo mecânico, mas como algo cósmico e transcendental, uma espécie de linguagem universal capaz de dar significado e sentido ao mundo.

Por fim, com o intuito de fazer um recorte adequado no universo musical encontrado em Rondônia, elaboramos uma *tipologia* para definir o que chamamos de “música rondoniense”.

O segundo capítulo, “FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA: A PAISAGEM MUSICAL”, como o nome já diz, trata das questões teórico-metodológicas. Aqui, além de situarmos nossa pesquisa dentro da seara da geografia humanista-cultural, direcionamos também nossa atenção ao conceito de paisagem. É nesse capítulo que apresentamos o conceito de *paisagem musical*. Para isso, utilizamos principalmente a contribuição de três autores: Jean-Marc Besse, Eric Dardel e Martin Buber.

Besse, tratando das dimensões objetiva e subjetiva da geografia, diz o seguinte: “Não podemos nos contentar em dizer que estamos lidando aqui com uma geografia subjetiva, que viríamos contrapor peça por peça à geografia acadêmica e objetiva.” (2009, p. 194) O autor argumenta que objetividade e subjetividade não podem ser simplesmente dissociadas quando pensamos na geografia enquanto um fenômeno de relação do homem com a Terra. A empiricidade dessa relação homem/Terra nos remete para dimensões tanto objetivas quanto subjetivas. Ainda de acordo com Besse:

é preciso reconhecer que existe uma segunda geografia, que poderíamos dizer de sensibilidade e de sentimento (...) Nem tudo é

objetivável na geografia, na experiência geográfica que fazemos do mundo. Essa outra geografia é, ela também, um saber do espaço. Um saber sem dúvida mais íntimo, mais misterioso, que não podemos traduzir sem dificuldade, que é dificilmente transmissível (...) Mas isso não significa que esse saber não possa ser dito<sup>1</sup>. (2009, p. 194)

Pesquisar a música geograficamente nos remete a esse problema, à árdua tarefa de traduzir uma linguagem que perpassa por intimidades, sentimentos e sensibilidade. Mas apesar de desafiador, isso não significa que esse “saber” (ou seja, toda essa pluralidade de experiências que a música nos proporciona) não possa ser estudado geograficamente.

Para compreendermos que a música carrega em si um “signo de espacialidade”, para articularmos teoricamente a dimensão espacial da experiência musical é que sinalizamos a *paisagem musical* enquanto o fenômeno que emerge a partir do encontro dialógico entre *música* e *ouvinte*.

A música nasce de uma base material, (do que se vê, ouve e sente nas experiências terrenas), mas se confirma em um universo mental-emocional. Dotada de diversos aspectos: ritmo, melodia, harmonia... a música não se resume a um conjunto de regras, ela vai além. Há os que acreditam (pesquisadores, pensadores, artistas...) que a música possui um poder que seria de alguma forma transcendental ou espiritual, e que a partir da música novas “coisas” se revelam: o mar e as ondas, as praças e casas, os pássaros e plantas, a mente humana e o mundo íntimo de cada um... tudo pode fazer parte dos movimentos e possibilidades musicais.

No terceiro capítulo, “CONHECENDO A MUSICALIDADE DE RONDÔNIA, OS ATORES”, damos voz àqueles que fazem a música rondoniense. O que eles pensam sobre essa música, de onde eles tiram inspiração para suas composições musicais, quais as relações existentes entre a música e uma possível identidade cultural em

---

<sup>1</sup> On ne peut se contenter de dire qu'on aurait affaire là à une géographie subjective, qu'on viendrait opposer pièce par pièce à la géographie savante et objective. (...) il faut reconnaître qu'existe une seconde géographie, qu'on pourrait dire de sensibilité et de sentiment (...) Tout n'est pas objectivable dans la géographie, dans l'expérience géographique que nous faisons du monde. Cette autre géographie est, elle aussi, un savoir de l'espace. Un savoir sans doute plus intime, plus mystérieux, qu'on ne peut traduire qu'avec peine, qui est difficilement transmissible (...) Mais cela ne signifie pas que ce savoir ne peut pas être dit. (2009, p. 194)

Rondônia. As questões se repetem, mas os desdobramentos narrativos revelam o caráter da individualidade de cada artista.

No entanto, suas narrativas recortam e costuram um tecido comum, e nesta feita podemos observar elementos que se repetem no que tange a um sentimento de pertencimento e uma linguagem poética. Entre bandas de *rock* e *hip hop*, forró e algo como uma “MPB amazônica” descobrimos uma característica comum, uma voz que abre espaço para vários ritmos, mas ao mesmo tempo insiste em confirmar o seu “timbre específico”.

No quarto e último capítulo, “A PAISAGEM MUSICAL RONDONIENSE”, nos propomos a pensar as paisagens musicais da música rondoniense com vistas a uma interpretação geográfica de Rondônia; interpretação essa específica, nascida das “lentes” musicais. O que as músicas dizem ao ouvinte sobre esse universo rondoniense? Através da música, quais são os elementos espaciais que surgem, e como esses podem corroborar ou direcionar uma cotidianidade e um sentimento de pertencimento ao lugar?

A construção desse capítulo se desenvolve a partir da constatação de que certos “macro temas” se repetem com frequência nas diferentes musicalidades rondonienses. Esses *macro temas* sinalizam formas específicas de pensar e viver, perpassando por valores e significados, culminam em uma maneira própria de ver, sentir e compreender a condição do que é *ser e estar* em Rondônia. São eles: *amor e felicidade, ética e liberdade, cultura e identidade*. Considerando esse três pares de conceitos acreditamos formar-se um cenário e uma linguagem comuns, os quais gradativamente nos conduzirão a uma interpretação geográfica da música rondoniense.

## 1 PRECISAMOS FALAR SOBRE MÚSICA

Precisamos falar sobre música. Essa é, sem dúvida, uma afirmativa fundamental em um trabalho que se propõe pesquisar a música sob uma ótica geográfica. Neste capítulo, pretendemos propor um conceito de música mais abrangente do que os indicados pelos tradicionais manuais de música, ou seja, a música enquanto sons que possuem ritmo, melodia e harmonia. Sobre as tradicionais definições de música, o compositor, escritor e artista plástico, Murray Schafer, esclarece: “hoje são as definições mais restritas que estão se revelando inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos próprios músicos.” (2011, p. 108-9) Música não é simplesmente algo lúdico, sua abrangência é inegável – psicólogos e antropólogos, cientistas sociais e filósofos, terapeutas e médicos – sob diversas abordagens, a música se apresenta misteriosa e pertinente de ser estudada.

Se pensarmos a música enquanto essência<sup>2</sup>, descobriremos que as alturas das diferentes notas musicais, os ritmos e os timbres todos são características da música, mas não necessariamente a música em si. A música relaciona-se aos sons e os sons relacionam-se à vida humana. Nesse sentido, ouvir música é, de certa forma, viver. Pela música podemos reviver o passado e nos projetar no futuro. A música possui o poder de nos transportar e, provavelmente, é através desse viés que poderemos encontrar a essência da música. Explicar como acontece esse transporte, essa viagem, é o caminho que pretendemos trilhar. A saber: a música não é apenas som! Ela também possui imagens, cheiros e sabores; significados e ideias, valores e intenções.

Ir em direção à essência da música é buscar compreender o poder da música. Nesse sentido, muitos músicos e pesquisadores da área veem a música como algo mais amplo, e consideram que a sonoridade, de modo geral, possui uma dimensão musical que acompanha o ser humano ao longo de toda a sua existência.

---

<sup>2</sup> Aqui chamamos de “essência” o que Aristóteles denomina de essência necessária ou substância, ou seja, não apenas a resposta à pergunta: “o que?”; mas a resposta que enuncia o que a coisa não pode não ser, ou seja, justamente a resposta que enuncia o porquê da coisa em si e não apenas qualidades da coisa.

Não há nenhuma cultura conhecida no mundo que não tenha alguma forma de música, e alguns dos artefatos humanos mais antigos são instrumentos musicais (por exemplo, tambores e flautas feitas de ossos). De fato, o ato de fazer música antecede a agricultura nos registros arqueológicos. (LEVITIN, 2003, p. 25)

Considerando que temos a tendência de dicotomizar, normalmente quando falamos e teorizamos sobre os diferentes sentidos (tato, olfato, paladar, visão e audição) pensamos neles de forma separada. Contudo, na experiência existencial, ou seja, no ato de viver, um sentido perpassa pelo outro. O olfato tem relação direta com o paladar; o aroma, quando agradável, intensifica os sabores. O tato possibilita à intelectualidade a percepção das texturas. Essas informações são gravadas, refutadas e/ou confirmadas também pela visão. Os diferentes objetos, através da vibração de seus corpos, produzem sons; esses sons específicos são associados visualmente aos objetos que os produzem. Da mesma forma, muitos sons específicos nos fazem lembrar imagens específicas; assim como determinadas imagens nos fazem lembrar de determinados sons.

Enfrentando a problemática sobre as relações entre o sonoro e o visual e seus aspectos históricos e estéticos – Yara Caznok, pesquisadora na área da percepção musical, identifica uma corrente estético-filosófica denominada “*estética referencialista*”, a qual acredita que:

a música tenha seu significado assentado sobre a possibilidade de o mundo sonoro remeter o ouvinte a um outro conteúdo que não o musical: ele se torna meio para atingir algo que está além dele. Expressar, descrever, simbolizar ou imitar essas referências extramusicais – relações cosmológicas ou numerológicas, fenômenos da natureza, conteúdos narrativos e afetivos, entre outras possibilidades – seriam a razão de ser de um discurso musical. (CAZNOK, 2003, p. 23)

Nesse sentido, a música não está restrita apenas à condição sonora, mas se torna uma ponte para conduzir o ouvinte ao encontro de outros estados perceptivos. Para essa corrente estético-filosófica a razão de ser da música justifica-se na capacidade que ela tem de relacionar o ouvinte aos mais diversos conteúdos.

Ora, nessa perspectiva, a experiência musical (considerando também a memória e a imaginação) pode ser – além de uma experiência transcendental – também uma



experiência visual, olfativa, gustativa ou tátil. Daí, provavelmente, a ideia tão comum entre músicos da associação do timbre do instrumento com a “cor” do som que ele produz. Sendo que a própria ideia de cor, segundo diversos músicos, é uma das formas mais fáceis de se explicar o que é o timbre de um instrumento. Nesse sentido:

No âmbito musical, a associação dos timbres dos instrumentos às cores, por exemplo, não desperta mais nenhuma polêmica. [...] Entre todas as formas de relacionamento audiovisual, a correspondência entre os sons e as cores é a mais antiga e comum, e geralmente refere-se aos timbres ou às alturas (frequências). Muitos termos integrantes do vocabulário cotidiano dos músicos explicitam a relação entre sons e cores: tom, tonalidade, cromatismo, color, coloratura, entre outros. (CAZNOK, 2003, p. 27)

O *ritmo*, outro dos aspectos específicos da música, também não é restrito somente ao universo musical, podendo ser facilmente identificado nas dinâmicas das temporalidades sociais e individuais. O ritmo faz parte da pulsação da vida, desde a batida do coração ao caminhar. Desde o ler e escrever ao fazer amor. Os diferentes ritmos de vida se revelam sob os diferentes espaços: do campo à cidade, da agitada vida noturna aos calmos passeios matinais. Ritmo indica uma certa regularidade temporal. Ninguém vive completamente ausente dessa regularidade, as sociedades primitivas se regulavam pelo sol e pelas estações do ano; necessitavam, para sua sobrevivência, saber as épocas certas de plantar e colher. O entendimento das temporalidades traduz-se no conhecimento abstrato da invenção do calendário, que é uma forma de calcular o tempo através das estações do ano, das horas do dia, dos acontecimentos que se repetem. De acordo com os diferentes calendários – por exemplo: Cristão (solar), Islâmico (lunar) ou Hebreu (lunissolar) – têm-se diferentes temporalidades, diferentes dias festivos e feriados, diferentes ritmos no que tange o mundo da cultura. Ora, se podemos identificar ritmos específicos nas temporalidades sociais, é de se supor que também podemos identificar temporalidades sociais específicas nos diferentes ritmos musicais.

Por exemplo, desde a invenção do relógio mecânico na Idade Média, novos ritmos invadem a vida cotidiana. No início do século XV começa a difusão dos relógios portáteis, ou de bolso. Eles são dotados de mecanismos de molas e considerados

objetos de prestígio na época. Em 1577 Jost Bürgi, relojoeiro, matemático e astrônomo, nascido na atual Suíça, introduz nos relógios o ponteiro dos minutos. O uso do relógio relaciona-se a aspectos socioculturais e econômicos, sendo imprescindível para as novas configurações características das Revoluções Industriais nos séculos XVIII e XIX. Sociedades modernas e pós-modernas necessitam do tempo do relógio: as escolas, os escritórios, as indústrias e as empresas têm seus ritmos próprios. Por outro lado, as pequenas cidades, o campo, os espaços amazônicos ribeirinhos e indígenas possuem ritmos que contrastam aos ritmos impostos pelos espaços urbano-capitalista-industriais. Essas particularidades rítmicas e sonoras estarão impressas, de uma forma ou de outra, nas produções musicais.

### 1.1 SONS VISUAIS, IMAGENS SONORAS: MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES MUSICAIS

De modo geral, considerando o senso comum, sentimos muito mais a música do que a pensamos, ou, falando de outra forma, vivenciamos muito mais a música do que refletimos sobre seus aspectos psíquicos e sociais. Música foi feita para ser sentida, ouvida, vivenciada. Contudo, essa apreciação puramente sensível da música nos conduz à uma conclusão apressada de que a música é simplesmente relacionada à dimensão sonora. Ou em outras palavras, se nos for pedido uma resposta rápida do que é música, provavelmente diremos: música é som! Acontece que, considerando a música enquanto fenômeno, ou seja, a experiência musical, a resposta a essa pergunta deverá ser bem mais ampla. Quando ouvimos música, diversos elementos cognitivos e emocionais entram em ação. Os diferentes timbres, alturas e ritmos, as letras e os diversos sons que podem se apresentar nas músicas (como barulhos de água, canto de pássaros, buzinas de carro, etc.) despertam a nossa memória trazendo ao presente imagens e sensações pretéritas, lembranças. Esse é um poder da memória, trazer ao presente o que estava ausente. A inteligibilidade e emotividade, embaladas pelo estado de ânimo, organizarão esse mosaico de ideias configurando uma percepção específica ou uma sequência de percepções proporcionadas por essa experiência musical. Enquanto a memória revive o pretérito, a imaginação faz prospectivas de futuro. Mas toda essa construção (no sentido de experiência) não se processa no ser considerando-

se apenas o elemento “som”. Através da música formam-se imagens. É o que afirma Caznok:

...reparou-se que a participação da visão num domínio tido como eminentemente auditivo é uma ocorrência muito comum e que independe de gênero, estilo ou período histórico. Não só a música vocal – pela sugestão imagética trazida pelo texto – propiciaria o comparecimento da visão na audição, mas também a música instrumental teria laços com conteúdos visuais. (2003, p. 20)

Partindo da ideia de sinestesia e apoiada na fenomenologia de Merleau-Ponty, Caznok demonstra que a experiência musical é muito mais do que “simplesmente” ouvir sons. Inteligibilidade e emotividade misturam-se no *ouvir* música. Em outras palavras, razão e emoção, sob diferentes níveis, interagem na experiência musical. Essa experiência é uma experiência do ser; do ser que ouve, sente, imagina e se projeta mentalmente. Ora, a essência da música, portanto, não pode escapar à essência do ser. Trazemos em nós, desde o nascimento, algo que é musical; e esse musical irá se apresentar sob miríades de aspectos no decorrer de nossas vidas. “Há muitas evidências sugerindo que, ao nascer, os bebês já estão predispostos a prestar atenção aos elementos musicais da fala e dos padrões sonoros. [...] Teoricamente, a música e a linguagem poderiam interagir de diversas maneiras no desenvolvimento infantil.” (ILARI, 2006, p. 276)

Contemporaneamente o estudo da música é creditado a diversas áreas do conhecimento. Abordagens filosóficas, psicológicas, sociológicas e antropológicas são comuns. De modo geral, todas as áreas do saber que estudam sobre o humano têm em seus subcampos trabalhos investigando o fenômeno musical. A própria teoria da música, hoje, vale-se de abordagens não musicais para fazer muitos de seus desdobramentos. A musicologia e a musicoterapia, por exemplo, estudam a música sob diversos prismas: desde o pedagógico e estético ao terapêutico. Há, portanto, um resgate do som como *sentido*. A música não acontece dissociada do fato social, pelo contrário, está totalmente imbrincada a ele. Podemos dizer que a música é portadora de características psicossociais poderosas, interagindo na dinâmica em que os seres humanos habitam o planeta.

## 1.2 MOUSIKÉ: AS MUSAS, FILHAS DA MEMÓRIA...

Ao considerar a proposta de refletir sobre um conceito de música mais abrangente do que os indicados pelos tradicionais manuais, observaremos como o conceito “música” foi pensado e desenvolvido a partir da filosofia grega antiga, mais especificamente a escola pitagórica. Isso será interessante para que possamos ultrapassar alguns limitantes de nossa própria visão cultural e, assim, refletir de forma mais aberta sobre outras possibilidades e significados que possam existir na música.

Nesse sentido, as bases que constituem a essência musical também fazem parte da própria experiência do ser no mundo; e essas bases (ou em outras palavras, a música) podem possibilitar uma conexão com o mundo e uma compreensão mais organizada dele. Segundo Schafer:

A música existe porque nos eleva, transportando-nos de um estado vegetativo para uma vida vibrante. Algumas pessoas (seguindo filósofos como Schopenhauer e Langer) acreditam que música é uma expressão idealizada das energias vitais e do próprio Universo [...] A música existe para que possamos sentir o eco do Universo, vibrando através de nós. (2011, p. 283)

Essa ideia, da música compreendida como algo mais abrangente, capaz de nos conectar com o cosmo não é nova, podendo ser encontrada nas raízes da filosofia grega, desde alguns dos pré-socráticos. Segundo Tomás:

O que se pode dizer em linhas gerais é que o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme, visto que entre os gregos a música mantinha vínculos muito íntimos com a medicina, a astronomia, a religião, a filosofia, a poesia, a métrica, a dança e a pedagogia. (2002, p. 28)

Entramos aqui em uma questão conceitual. Os conceitos também possuem historicidade, ou seja, possuem diferentes significados e valores de acordo com os seus tempos e lugares. Isso acontece também com o conceito de música oriundo da filosofia grega antiga, mais especificamente falando o conceito de *mousiké* dos pitagóricos. Através desse conceito a música é mais do que simples organização dos sons. Ela,

além de estar ligada com as técnicas musicais em si, vai além e relaciona-se com os macro-conceitos de harmonia, cosmos e *logos*.

Observando as representações míticas que envolvem o termo, a musa que teria dado nome a essa arte seria Mnemosine, filha da recordação (memória). Aqui vemos a relação que a ideia de música possui com a capacidade cognitiva da memória e inteligência, algo imprescindível para a fama dos poetas e intelectuais gregos. Etimologicamente, portanto, *mousiké* significa: “arte das Musas”. Esta, “desdobra-se no mundo grego de maneira sofisticada e poliédrica, doando aos homens a inspiração poética e o conhecimento; como concretude das filhas da Memória” (TOMÁS, 2002, p. 50).

Para os pitagóricos, a fonte da música, ou seja, o som, só poderia advir de algo maior e transcendental, o universo. A música seria, de certa forma, um tipo específico de percepção do som universal. Logo, essa percepção sonora traz em si as características essenciais do próprio universo. Esse assunto foi tratado pelos pitagóricos e a professora de estética musical e história da música, Lia Tomás, desenvolve esse tema de forma muito interessante em seu livro “*Ouvir o logos: música e filosofia*”. Segundo a autora:

É reconhecido que os pitagóricos foram responsáveis por alguns avanços no campo das ciências matemáticas, porém é necessário salientar que a compreensão deles sobre essa área era um pouco diferente da nossa [possuíam uma visão simultaneamente religiosa-espiritual e científico-filosófica] [...] Para eles, os números eram uma realidade independente responsável pela harmonia, o princípio que governa a estrutura do mundo, e simbolizavam ainda qualidades morais e outras abstrações. (2002, p. 92)

Ou seja, para os pitagóricos tudo é número, e os números são os modelos essenciais das coisas sem os quais não poderíamos tornar o mundo inteligível. Essa relação dos números enquanto essência abstrata possibilitadora do inteligível nos remete ao *lógos*, à capacidade de significação, de transmissão do conhecimento através de palavras. Lembremos que os números (e além deles a própria notação musical) na língua grega são escritos através de letras ou pontos; sendo, portanto, números, letras e notação musical elementos facilmente intercambiáveis.

A filosofia grega antiga, ou mais especificamente o período pré-socrático ou cosmológico, tem por pressuposto o conhecimento da natureza e o exercício argumentativo, e parte do princípio de que o mundo tem uma certa ordem e, portanto, pode ser compreendido e explicado. O que possibilita esse entendimento e essa explicação é justamente o *logos*. É através do *logos* (que é uma palavra polissêmica, significando simultaneamente: pensamento, palavra, estudo e razão) que podemos *pensando* o mundo, descrevê-lo com *palavras*, *estudá-lo* e torná-lo inteligível (*razão*<sup>3</sup>). Portanto, é somente através do *logos* que podemos descobrir a ordenação do mundo. E essa é, justamente, a ideia do conceito grego de *kósmos*, “mundo ordenado” (CHAUÍ, 2011).

Sobre esse tema o *Dicionário de Filosofia* Nicola Abbagnano pode nos trazer algumas informações interessantes. Duas definições principais são dadas à música: a primeira a considera como uma realidade privilegiada e divina revelada ao ser humano; já a segunda, como um conjunto de técnicas relacionadas à sintaxe dos sons. Ainda de acordo com o dicionário, na primeira definição podem ser distinguidas duas fases:

a) para a primeira, o objeto da música é a *harmonia* como característica divina do universo; portanto, considera a música como uma das ciências supremas; b) para a segunda, o objeto da música é o princípio cósmico (Deus, Razão Autoconsciente ou Vontade Infinita, etc), e a música é a auto-revelação desse princípio na forma de sentimento. [...] [e ainda, considerando os pitagóricos] A função e os caracteres da harmonia musical são idênticos à função e aos caracteres da harmonia cósmica: a música é, portanto, o meio direto para elevar-se ao conhecimento dessa harmonia. (2007, p. 689)

Sobre a harmonia, Estobeu, transcrevendo uma sequência de passagens atribuídas ao filósofo pitagórico Filolau acrescenta:

Ora, as coisas semelhantes e homogêneas não tinham necessidade alguma de uma harmonia; mas as coisas dessemelhantes, não-

---

<sup>3</sup> É importante lembrar que a palavra *razão*, no sentido da filosofia grega antiga, não possui exatamente o mesmo significado que a palavra *razão* considerando o Iluminismo e conseqüentemente a modernidade. Enquanto a razão moderna tem seus princípios pautados no reificado, ou seja, apenas naquilo que pode ser provado objetivamente; a razão na filosofia grega antiga traduz-se pelo princípio de não contrariedade e pela busca da verdade através da argumentação e da inteligência, mas é muito mais flexível no que tange à necessidade de comprovações exclusivamente objetivas; tratando, portanto, de diversas questões abstratas, denominadas por alguns de metafísicas.

homogêneas e ordenadas de maneira desigual devem necessariamente estar ligadas por uma harmonia se estiverem destinadas a manter-se unidas no mundo. (ESTOBEU apud BARNES, 1997, p. 255)

O que isso quer dizer? Etimologicamente a palavra *harmonia* pode significar: acordo, junção das partes; ou, junção, conexão, modo de união (TOMÁS, 2002). Isso quer dizer que a ideia de harmonia traz em sua essência a capacidade de concordância entre tensões opostas, harmonia como união dos opostos. É a constatação de que os contrários têm uma certa dependência para sua sobrevivência e sentido. O filósofo Heráclito (535-475 a.C.) cita o exemplo do arco e da lira, um exercendo tensão sobre o outro; mas é através desses contrários que há a harmonia do todo. É somente através desse jogo de tensões que o instrumento, como um todo, pode cumprir plenamente sua função apresentando beleza e sentido.

São creditadas à Hípaso, outro filósofo pitagórico, descobertas associadas à teoria musical.

Um certo Hípaso construiu quatro discos de bronze de tal forma a apresentarem, todos, idênticos diâmetros, sendo, porém, a espessura do primeiro um terço maior que a do segundo, metade maior do que a do terceiro e duas vezes a do quarto; e ao serem tangidos produziam um som harmônico. (Escólio a Platão, Fédon) *O relato claramente pretende atribuir a Hípaso a descoberta das proporções musicais fundamentais, 4:3, 3:2 e 2:1.* (BARNES, 1997, p. 249-250)

A teoria da construção dos acordes musicais é genericamente denominada no Ocidente de harmonia. A harmonia é, portanto, a capacidade de articular simultaneamente ou sequencialmente diferentes notas para, em conjunto, produzir um som agradável ou propício ao que se deseja. Esse estudo teórico relaciona diretamente sons a números. O acorde de dó, por exemplo, é formado pelas tríades: dó, mi e sol; ou I – III – V.

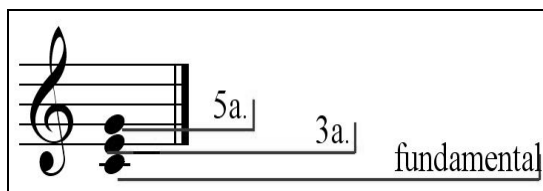


FIGURA 1 – Acorde de dó na pauta.

Nesse sentido, o conhecimento musical relaciona-se ao conhecimento numérico das proporções. Sendo algo inteligível e racional é, portanto, algo diretamente ligado ao *lógos* e, conseqüentemente ao *kósmos*.

Os pitagóricos vão mais longe e, de acordo com o que alguns fragmentos filosóficos sugerem, eles acreditavam que os astros ao se moverem produziam sons. Na época, sete planetas eram conhecidos, os quais foram associados às sete notas musicais. Esses sons, dos diferentes planetas, em conjunto formariam um todo harmônico; uma espécie de música cósmica ou universal, que eles denominaram de “música das esferas”. Isso fisicamente seria impossível devido à inexistência de ar no espaço sideral, o vácuo. Mas a questão aqui refere-se não à ciência racionalista; e sim à abrangência psíquica (ou espiritual) do fenômeno musical, e aos múltiplos desdobramentos que desta podem surgir.

Nas palavras de Schafer “*A música existe para que possamos sentir o eco do Universo, vibrando através de nós*”, percebemos um conteúdo semântico semelhante a algumas das proposições pitagóricas. Entender a música enquanto algo transcendental, que pode nos deixar mais perceptivos e assim nos conectar com a natureza e com o mundo a nossa volta, é uma visão, de certa forma, holística, mas que não é restrita à filosofia grega antiga. De forma semelhante, o poeta, músico e escritor indiano Tagore<sup>4</sup> pensa a música como uma força capaz de nos transportar para diferentes estados de consciência, percepção e sensibilidade. Vejamos o que nos diz um dos poemas do *Gitanjali*:

*Busquei-te sempre com minhas canções em minha vida. Foram elas que me conduziram de porta em porta, e foi por elas que, pesquisando e tateando o meu mundo, eu me encontrei comigo mesmo.  
Foram minhas canções que me ensinaram todas as lições que aprendi: elas mostraram-me caminhos secretos, elas puseram diante dos meus olhos muitas estrelas no horizonte do meu coração.*

---

<sup>4</sup> Rabindranath Tagore (1861-1941) além de poeta, músico e escritor também foi pintor. Figura marcante na Índia e em diversas partes do mundo, amigo íntimo de Mahatma Gandhi; escreveu sobre questões sociais, política, filosofia, religião e ciência. *Gitanjali*, conhecido no Ocidente como *Oferenda Lírica*, é um livro que foi traduzido para o inglês pelo próprio Tagore, o que lhe rendeu em 1913 o Prêmio Nobel de Literatura. Para maiores detalhes ver (TAGORE, 2006).



*Elas guiaram-me durante todo o meu dia pelos mistérios do país do prazer e da dor, e afinal a que portal de palácio trouxeram-me elas de tarde, ao termo da minha jornada? (TAGORE, 2006, p. 87)*

E ainda:

*[...] Eu estava a um canto cantando sozinho, e a melodia roçou o vosso ouvido. Desceste e ficaste à porta da minha choupana. [...] Uma ária pequena e plangente juntou-se à grande música do mundo, e, com uma flor por prêmio, desceste e ficaste à porta da minha choupana. (TAGORE, 2006, p. 56)*

Uma “*ária pequena e plangente*” é a própria expressão musical de Tagore, é a expressão de *um* músico, de *um* ser; de qualquer ser que pode juntar-se à “*grande música do mundo*”. Ora, o que é a grande música do mundo? É o próprio mundo que se apresenta para nós através dos sons. Dos sons e das imagens, cores e significados que nos envolvem através deles. A sonoridade do mundo e dos ambientes nos envolve de uma maneira tão constante que passamos a naturalizá-la, não prestando atenção às especificidades dos diversos tipos de sons que nos envolvem. Esse mundo de sons, naturais e produzidos, que perpassam e caracterizam de forma tão marcante toda nossa existência é o que Schafer (2011) denomina de paisagens sonoras. A descrição de Levitin pode nos servir como exemplo:

Há música na vida cotidiana, até mesmo em lugares onde não é explícita. Há música nas ondas que se quebram na praia, nas gaivotas que gritam por cima do estrondo. O oxigênio alimenta as nossas células por meio do sangue bombeado pelo nosso próprio relógio cardíaco que marca nossos ritmos como um metrônomo. O vento conduz, ao soprar, um conjunto de percussão formado por folhas, árvores balançando e galhos quebrando. As estrelas traçam padrões no céu noturno, de forma tão complexa e interdependente quanto as harmonias da quinta sinfonia de Mahler. (LEVITAN, 2000, p. 43)

### 1.3 O SER MUSICAL E A TIPOLOGIA DA MÚSICA RONDONIENSE

#### 1.3.1 Ouvinte, o ser musical

Pretendemos neste tópico, estabelecer uma diferenciação entre o que chamamos de “*ouvinte musical*” (ou seja, aquele que se concentra no que está ouvindo

e, a partir disso, entra em estado de relação com a música); e, a pessoa que escuta a música mas, basicamente por falta de afinidade ou concentração, não chega a um nível de contato mais profundo com a mesma.

O fato é que não existe um só nível do *ouvir*. O leitor mesmo sabe, por experiência própria, que há momentos em que a música não nos chama atenção, nossos interesses estando alheios em outras questões nos distanciam de uma relação mais profunda com o fenômeno musical; mas isso não quer dizer que a música não possa, mesmo assim, estar nos doando algo de seu ritmo e de sua força. Sob outro aspecto, há também casos em que a música, além de não agradar incomoda. Não é dessa particularidade que estaremos tratando nesse texto.

Aqui, estaremos tratando das ocasiões em que nos conectamos com a música de uma maneira tão profunda que, de alguma forma, nos permitimos “viajar” para outros estados de percepção, emotivos e cognitivos.

É necessário destacar que não há um ser humano que seja integralmente “ser musical” (ou seja, *legítimo ouvinte*), e nem o seu oposto, alguém que não o seja em absoluto. Existem, no entanto, pessoas bem mais receptivas ao fenômeno musical do que outras. Sendo assim, “ser musical” ou simplesmente *ouvinte*, nesse texto, é um termo para designar um estado cognitivo-emocional específico, um estado de “contemplação artística”.

O *ouvinte* (ser musical), portanto, é a pessoa que vivencia a música. Ora, mas poderíamos afirmar que toda pessoa que ouve música tem uma vivência musical. Aparentemente. Aqui, pretendemos fazer uma definição de *vivência musical* mais específica. O que queremos dizer é que, ouvir uma música e não prestar atenção na letra ou na melodia, fazer a música de pano de fundo para as mais variadas conversas, não viajar mentalmente e não se emocionar ao escutar música, talvez não seja “ouvir” música.

Considerando a natureza dessa pesquisa, queremos definir a vivência musical através de um “ouvir música” mais abrangente. Esse ouvir que aqui falamos necessita de um “tempo” mental, necessita de uma entrega, um encontro, uma preparação. Como exemplo, pensemos em um pianista que estudou música erudita. Com certeza ele dedica maior concentração à apreciação de um concerto de Mozart ou Bach do que

uma pessoa não inserida nessa cultura musical. Da mesma maneira, uma pessoa imersa no mundo cultural da bossa nova tem a tendência de entregar-se com mais facilidade à experiência de ouvir esse estilo musical. Nesse sentido, ouvir música, ou, *saber ouvir música* é, antes de mais nada, uma questão cultural. Existe uma distância entre alguém que senta em uma “roda” de violão para *ouvir* música, e alguém que senta em uma “roda” de violão simplesmente para conversar.

Portanto, queremos definir como o *ouvinte* não aquela pessoa que escuta a música simplesmente por escutar; e sim, aquela que saboreia a música, aquela que degusta e se entrega, e assim, vivencia experiências espaciais internas através das múltiplas possibilidades do ouvir.

Quando estamos ouvindo música, nós precisamos prestar uma atenção ativa enquanto, simultaneamente, construímos o sentido das dicas musicais, nos deliciando com os momentos únicos em que o contexto rítmico, harmônico ou formal dá, a um simples som, um sentido extraordinário. [...] A música é sabidamente capaz de transportar o ouvinte e o *performer*, tornando sem efeito as limitações físicas do mundo, tais como tempo e localização. A criança pode se transformar em mi bemol, o violonista pode estar imerso no desafio da prática e estar inconsciente dos minutos ou horas que transcorrem, e as pessoas do público podem ser transportadas coletivamente a realidades diferentes por motivos idiomáticos e harmonias musicais particulares. Em vez de exigir menos de nós, o engajamento focado na arte temporal da música requer uma atenção maior, fornecendo os meios para um nível mais profundo de concentração. (CUSTODERO, 2006, p. 386-7)

Lori Custodero, educadora musical do Teachers’ College da Universidade de Columbia, estuda sobre as relações entre música, motivação e bem estar, ou seja, questiona e pesquisa sobre o poder da música no que tange à qualidade de vida. Através de sua análise, Custodero levanta um ponto importante da experiência musical, a saber: a concentração. Os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos; variações nas alturas das notas e das intensidades, diferentes cores timbrísticas – todo o conjunto musical desperta a nossa atenção, e propicia um exercício cognitivo que nos deixa mais aptos à diferentes níveis de percepção emocional. Ainda segundo Custodero “o que torna a inteligência musical ‘especial’ pode ser sua função como organizadora primária da cognição. A música nos desafia em termos perceptivos para organizarmos o som no tempo.” (2006, p. 383)

Ao pensarmos a música de forma mais aprofundada, percebemos que ela pode funcionar como mola propulsora para ativar memórias escondidas; memórias de lugares do passado, lugares do passado que se misturam com novos lugares criados pelo poder da imaginação. O conhecimento humano está diretamente ligado às lembranças e à capacidade de aprendizado, e também com a capacidade de formular estratégias e elaborar prospectivas; passado e futuro, cognitivamente falando, se inserem na experiência musical. Segundo Dottori “as estruturas melódicas e harmônicas da música atingem seus efeitos jogando com nossa tendência de projetarmo-nos no tempo futuro.” (2006, p. 154). Assim, estaríamos definindo algo no sentido da geografia da imaginação, das geografias da percepção. Afinal, as representações são articuladas através da dimensão simbólica do ser; dimensão essa que funciona dialeticamente entre o interior e o exterior; entre o que se vê e sente (considerando o mundo sensível), e o que e como se entende o que é experienciado.

Assim, o *ouvinte* é aquele que consegue construir uma dimensão espacial interna através da música, é isso que estamos chamando de vivência musical. Dependendo da música e do ouvinte, a vivência musical pode ser caminhar na floresta, sentir a presença das folhas, visualizar os raios de sol na copa das árvores, molhar os pés em um riacho, ouvir o canto de pássaros. Adentrar em um bar durante uma noite fria, ou, observar pessoas que se divertem a beira-mar ou em uma praça qualquer. A música tem esse poder, ela pode nos transportar para espaços imaginários, por paisagens interiores. Entender o poder da música, e questionar como funciona esse processo é um dos objetivos dessa pesquisa.

Entender essa dimensão espacial da música está diretamente relacionado em entender a vivência musical, por isso o termo *ouvinte* relacionado à ideia de “ser musical”. O *ouvinte* é, portanto, o ser que se envolve com a música de tal modo que usa a música como mola propulsora para diferentes percepções espaciais. “Usar” talvez não seja o verbo mais apropriado nesse caso. Pois muitas vezes o ouvinte não está, ele próprio, se dirigindo na vivência musical, mas é a música que o conduz; como um balão solto no ar, que não é ele mesmo que se dirige, mas o vento que o impulsiona de forma espontânea na direção desejada. Como diria a canção *Timoneiro* de Paulinho da Viola: “Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar...”

A partir da consideração de *ouvinte* enquanto ser musical, da pessoa que vivencia a música e que, através desta, pode conectar-se ao mundo, é que pretendemos caminhar para estabelecer uma *tipologia da música rondoniense*.

### 1.3.2 Tipologia da música rondoniense

Aqui pretendemos definir o que entendemos por música rondoniense, nosso objeto de estudo. Todos os itens pertinentes a serem examinados: músicos, tipos de instrumentos, ouvintes, letras... são desdobramentos, ou estão relacionados, à esse tema central: a música rondoniense. Lembrando que nem toda música tocada e ouvida em Rondônia pode ser caracterizada como *música rondoniense*.

Considerando a cultura de massas, propagada pelos mecanismos da indústria cultural (MORIN, 2007), sabemos que muito do que no senso comum se considera como arte, não passa de mero produto mercantil, ou seja, seu objetivo final não é comunicar, interpretar ou transmitir mensagens, mas simplesmente vender e lucrar. Como exemplo temos as emissoras de rádios, programas de televisão e uma grande massa de jovens que ouvem e reproduzem músicas que não traduzem uma linguagem rondoniense, que não refletem um olhar local; geralmente músicas de fora, de artistas, na maioria das vezes, “embalados” pela grande mídia.

Considerando esses detalhes, de grande pertinência em um trabalho dessa natureza, precisamos delinear um recorte, no sentido musical, do que estamos caracterizando como música rondoniense. Para isso utilizaremos perspectivas de geógrafos que já vêm trabalhando com a música em pesquisas geográficas. Dentre eles Carney (2003), Jazeel (2005) e Kong (1995).

Sobre a relação entre *música e geografia*, de acordo com Carney (2003), as letras de músicas constantemente retratam paisagens, falam de belezas naturais e recordam lugares do passado. Este geógrafo nos ressalta ainda que, uma das maneiras de análise geográfica da música está ligada aos “elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar...” (2003: 131).

Já de acordo com Jazeel (2005), a musicologia tem procurado refletir sobre o significado da música enquanto construtora de recursos estéticos capazes de construir

a realidade. Ele aponta ainda, a importância metodológica de se considerar as paisagens sonoras de cada ambiente como crucial para o desenvolvimento de definições culturais e espaciais. E discute como a prática musical constrói espaços de expressão, e consequentemente como a música forma espaços sociais de identidade, pertencimento e comunidade.

Lily Kong, geógrafa da Universidade Nacional de Singapura, que se constitui em importante análise crítica da produção envolvendo as relações entre música popular e espaço, afirma que “Em termos específicos, a música de um determinado local pode trazer imagens dele.” (1995, p. 132) Diz ainda que, geógrafos que se envolveram com a análise de letras têm descoberto “diversos temas que envolviam a imagem da cidade [...] percepção ambiental, assim como imagens características de diferentes lugares.” (1995, p. 137) Kong fala também da expressão de resistência contra condições sociopolíticas específicas, as quais são percebidas, por exemplo, em “músicas de protesto”.

Assim, observando alguns aspectos das pesquisas e produções teóricas desses geógrafos, consideramos que a “música” para ser classificada como *música rondoniense* necessita ter, no mínimo, uma das seguintes características:

- a. Elementos psicológicos e simbólicos que revelem aspectos do lugar rondoniense. (CARNEY, 2003);
- b. Relação com a identidade e sentimento de pertencimento no que tange ao espaço rondoniense (JAZEEL, 2005);
- c. Temas que envolvam imagens do espaço rondoniense (KONG, 1995);
- d. Expressão de resistência contra condições sociopolíticas específicas no que se refere ao espaço rondoniense (KONG, 1995).

Portanto, nem toda música ouvida em Rondônia pode ser considerada “música rondoniense”. **Música rondoniense é aquela que consegue configurar em si, através de suas características, uma linguagem própria, definindo assim algo de sua condição local.** Nesse sentido, é a música que evoca elementos do lugar: como as formas de trabalho, os problemas cotidianos, as relações sociais, o lazer, a culinária, os elementos naturais, a família, a sensualidade. Todos esses elementos, e muitos outros, fazem parte das relações do ser humano com o seu lugar, o que caracteriza o

conceito de *paisagem*. Assim, a música rondoniense é aquela que tem a sua paisagem própria; e ao configurar sua paisagem, gradativamente evoca e explicita uma cultura e uma identidade.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA: A PAISAGEM MUSICAL

Abordar a música a partir de uma perspectiva geográfica exige uma definição por parte do pesquisador de quais são suas bases teóricas e metodológicas. Provavelmente, este deva ser o problema inicial a ser tratado em uma pesquisa dessa natureza. Dentro desse contexto, é importante salientar que a geografia não possui apenas uma vertente de análise, conforme Amorim Filho (2007), a geografia é plural. Portanto, é na seara da geografia cultural e humanista que encontramos o aporte necessário para desenvolver essa pesquisa.

A geografia cultural, em sua interpretação do espaço, evidencia a construção dos significados e valores. Essa corrente geográfica valoriza os aspectos da sociabilidade humana, as intersubjetividades, a dinâmica complexa e fluida da linguagem, as representações e seus desdobramentos no espaço.

A presente tese desenvolve-se teoricamente através do conceito de paisagem. Defendemos que esse conceito é eixo central na elaboração de uma teoria que demonstre o ponto de convergência, a **relação**, entre o homem e a Terra. Acreditamos que a reflexão através desse conceito geográfico pode nos conduzir a um entendimento mais abrangente e consubstancial das relações entre música e ouvinte, e como estas articulam-se à dimensão espacial.

Desvendar os mecanismos, os fluxos e refluxos dessa articulação, é uma tarefa instigante que cabe, especialmente, aos geógrafos interessados nos significados e peculiaridades da cultura referentes ao entendimento do espaço. O *problema* central consiste em **compreender as potencialidades da música no sentido de nos colocar em estado de relação com o mundo e, nesse sentido, questionar como o conceito de paisagem pode contribuir para a elaboração dessa interpretação.**

Partimos da *hipótese* de que as músicas possuem a capacidade de transportar o ouvinte, projetando-o a se conectar com o espaço de forma dialética tanto ao seu espaço exterior (concreto, factual, empírico), quanto ao seu espaço interior (psicológico, abstrato, subjetivo); esse fenômeno se dá mediante uma relação dialética entre o ouvinte e a música a qual, já antecipadamente, denominamos “paisagem musical”.



Considerando o recorte territorial da pesquisa podemos dizer também que:

- I. Os elementos do lugar estão presentes nas letras e ritmos das músicas; os quais propiciam a configuração de paisagens mentais.
- II. A identidade cultural pode ser traduzida pelas músicas e, ciclicamente, as músicas também influenciam na construção de uma identidade cultural.

O *objetivo geral* da pesquisa reside na **construção de uma teoria que tenha como núcleo central o conceito de *paisagem musical* e que, através deste, nos possibilite uma interpretação geográfica da música**. Nesse sentido, desenvolver uma interpretação “poético-geográfica” da música, descobrindo como a música proporciona experiências capazes de nos colocar em relação com o mundo e com os lugares.

É através desse conceito que poderemos ir em direção a uma geografia da música, fazendo as pontes necessárias entre música e ser humano e construindo, paulatinamente, uma interpretação geográfica da música como uma das mais belas manifestações da cultura humana.

## 2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO METODOLÓGICA: POSSÍVEIS DIÁLOGOS A PARTIR DA GEOGRAFIA HUMANISTA-CULTURAL

A geografia, a partir da metade do século XX passa, gradativamente, a ganhar novas dimensões de análise. Muitos geógrafos insatisfeitos com os resultados da New Geography (Nova Geografia, Geografia Teorética ou Quantitativa) passam a buscar abordagens geográficas alternativas. É o caso da geografia crítica que, buscando dar uma dimensão mais social à geografia, utiliza como suporte teórico para as suas análises a filosofia marxista.

De forma alternativa também a esta corrente positivista, dominante na década de 60, alguns geógrafos começam a explorar aspectos mais subjetivos das relações homem/meio, é nesse sentido que surge a geografia humanista. Essa corrente geográfica está interessada em desvendar os mecanismos da percepção e dos significados que envolvem o ser humano e o seu meio. Esses estudos vão proporcionar

inúmeros desdobramentos que estão ligados, muitos deles, com aspectos antes negligenciados pela corrente da geografia quantitativa até então hegemônica. O existencialismo e a fenomenologia são as correntes filosóficas que dão subsídios teórico-metodológicos para as abordagens dessa geografia.

Assim, a geografia humanista defende que os espaços não são simplesmente técnicos, instrumentais ou mercantis. Os espaços são vivenciados e são percebidos através de suas especificidades, de diferentes maneiras, por quem os vivencia. Os espaços não devem ser analisados unicamente pelo viés lógico instrumental e quantitativo. É neste sentido, que a geografia humanista se insurge como uma maneira de humanizar o pensamento geográfico, através da valorização das características intersubjetivas. Ballesteros, no livro *Geografía y humanismo*, considera que a geografia humanista seja “uma geografia do mundo vivido em que os valores são a chave da totalidade das experiências e o lugar é um importante componente de nossa identidade como sujeitos”<sup>5</sup> (BALLESTEROS, 1992: 10).

Outro ponto importante a ser salientado, é que a geografia humanista e a geografia cultural, apesar de terem históricos e contextos diferentes, não são excludentes. De acordo com Buttimer:

O termo ‘humanista’ tem também diferentes significados de um país ou tradição lingüística à outro (Racine, 1978; Relph, 1981; Claval, 1984). Em alguns casos os termos ‘social’, ‘cultural’ e ‘humanismo’ são intercambiáveis. (...) Apelo a sua indulgência e não me adentro em questões de definição e limites para um campo chamado Geografia Humanista. Os termos com letras maiúsculas acabados em ‘-ismos’ e ‘-logias’, sempre me preocupam. Desde logo aportam vias para etiquetar e classificar as escolas e os estudiosos, mas também desagregam a empresa intelectual em seu conjunto.<sup>6</sup> (1992: 20-21)

Amorim Filho também reflete sobre a aproximação entre a geografia cultural e a humanista. Segundo ele, a geografia humanista que:

---

<sup>5</sup> “una geografía del mundo vivido en la que los valores son la clave de la totalidad de las experiencias y el lugar es un importante componente de nuestra identidad como sujetos.”

<sup>6</sup> El término ‘humanista’ tiene también diferentes significados de un país o tradición lingüística a otro (Racine, 1978; Relph, 1981; Claval, 1984). En algunos casos los términos ‘social’, ‘cultural’ y ‘humanístico’ son intercambiables. (...) Apelo a su indulgencia y no me adentro en cuestiones de definición y límites para un campo llamado Geografía Humanística. Los términos con letras mayúsculas

nas etapas iniciais, tinha-se dado preferencialmente com os modelos e os profissionais da psicologia – começou também, mais recentemente, a se desenvolver com outras orientações epistemológicas, entre elas com a geografia cultural. Isto vem ocorrendo, em grande parte, porque temas como os das religiões, nacionalidades, etnias, valores, entre outros fundamentais na elaboração de representações e imagens geográficas, possuem também peso significativo na temática e nas reflexões da geografia cultural. (2004: 235)

Assim, o espaço passa a ser considerado não apenas por sua dimensão geométrica ou pragmática. O espaço não é apenas econômico ou funcional. O espaço é um espaço de percepção, de representação, de significados. Dentro desse foco podemos começar a construir um diálogo geográfico entre música e geografia.

Trabalhar a música sob uma perspectiva geográfica requer interpretar a música não só como um objeto lúdico, mas como um fenômeno. Fenômeno este que reflete uma produção social e psicológica, uma produção humana carregada de sentido. Toda produção humana, principalmente as mais elaboradas – nesse sentido aquelas que trazem em si funções simbólicas (CASSIRER, 1994) – condensam em si matizes do saber e da cultura humanas. Ora, a música está dentro dessa seara, traz em si interpretações de mundo e todo um conteúdo semântico que influencia nas relações que os homens estabelecem entre si e com o seu meio.

Sobre a relação entre *música e geografia*, de acordo com Carney (2003), as letras de músicas constantemente retratam paisagens, falam de belezas naturais e recordam lugares do passado. Este geógrafo nos ressalta ainda que, uma das maneiras de análise geográfica da música está ligada, justamente, aos “elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar...” (2003: 131).

Duffy e Waitt (2011) também explicam que, os geógrafos têm adotado diferentes abordagens para examinar a relação entre pessoas, som, música e lugar. Abordagens positivistas permitem o mapeamento espacial e a difusão de estilos e gêneros musicais. Contudo, um outro ponto de partida muito interessante é o estudo geográfico do som por meio dos significados da música como texto. Pesquisa-se então, através do estudo de letras, instrumentos e estruturas melódicas, como a música pode constituir-se em aporte para o entendimento de realidades sociais efetivas.

A música está intimamente ligada à condição cultural e, conseqüentemente, com a construção de ideias. De acordo com Claval, “Faz-se necessário estar perto daqueles de quem se quer copiar os gestos para seguir as etapas, misturar-se a um grupo para apreender as regras de polidez ou de troca. (...) A música e o canto aumentam o alcance da mensagem e sua carga de emoção.” (2001: 67). Ora, outro ponto a ser observado é que a música é uma forma de linguagem; e Claval nos lembra que, a linguagem se caracteriza como um dos principais elementos dentro do arcabouço das análises da geografia cultural. (CLAVAL, 1992; 1999; 2000; 2001; 2006).

Aqui, entretanto, pretendemos delinear um foco específico: a música como propulsora de experiências espaciais, a música como ponte entre o homem e seu espaço ou, em outras palavras, **a experiência musical como um fenômeno de relação entre o homem e a Terra**. Contudo, para adentrarmos nessas questões fazem-se necessárias algumas considerações a respeito do conceito de “paisagem”.

### 2.1.1 Algumas considerações sobre a paisagem

Paisagem não é um conceito exclusivo da geografia, além de ser de uso corrente no senso comum, também é utilizada em diversas outras disciplinas: psicologia, antropologia, história, arquitetura, pintura... Ou seja, é uma palavra naturalizada, incorporada no vocabulário e utilizada sob diversas acepções. No que diz respeito à geografia, não há um consenso sobre o que é a paisagem, sobretudo por assumir conotações diversas de acordo com as correntes epistemológicas que perpassam sua análise. Alguns autores apontam a origem do conceito de paisagem à modernidade, tendo sua gênese ligada ao Renascimento e à pintura. De acordo com Luchiari:

A partir do século XVI, a noção de paisagem emerge das novas técnicas de pintura e se expande para a literatura. [...] Até o século XVIII, a paisagem era, portanto, sinônimo de pintura. Assim, foi na mediação com a arte que o sítio – o lugar – adquiriu estatuto de paisagem. Para a geografia, assim como para outras ciências desse mesmo período, este fato influenciou consideravelmente a construção do conceito de paisagem. A emergência de uma concepção polissêmica se impôs já a partir da geografia alemã e das influências do racionalismo positivista,

de um lado, e do idealismo e do romantismo, de outro. Mesmo o conceito abrangente de *landschaft* já associava uma apreensão objetiva (científica) e subjetiva (artística). (2001, p. 14-5)

Assim, envolve-se à questão histórica e linguística. A palavra paisagem ganhou diferentes acepções no que tange a diferentes países: é o caso da *landschaft* alemã, da *paysage* francesa ou da *landscape* norte-americana. Ainda sobre essa questão:

Na herança da estética romântica naturalista, bem evidenciada por Humboldt, a paisagem ocupa lugar proeminente na Geografia quando esta se constitui como disciplina científica na Alemanha, no século XIX, embora o conceito não tenha um sentido preciso. Com efeito, *landschaft* tanto significava uma porção limitada da superfície da terra que possuía um ou mais elementos que lhe davam unidade, como a aparência da terra tal como era percebida por um observador. A palavra alemã foi traduzida para outras línguas sem se precisar a qual dos sentidos se referia o que manteve a ambiguidade e gerou muitas confusões como, entre outros, HARTSHORNE (1939) e SORRE (1961) reconhecem. (SALGUEIRO, 2001, p. 40)

Assim, fica claro que querer tratar todas as diferentes acepções da palavra paisagem como sinônimos é um erro. Como também é inútil querer descobrir o que é a paisagem, ou melhor dizendo, querer elaborar uma conceitualização definitiva da paisagem através de uma extensa catalogação histórica das mais diferentes concepções. Segundo Andreotti “o termo paisagem possui muitos significados e eles se encontram em um debate sem fim.” (2013, p. 52) A geógrafa nos lembra ainda que:

Já se passaram quase sessenta anos desde que o geógrafo alemão H. Carol (1956, p. 111) apresentou a questão *Was aber ist Landschaft?* (Mas o que é a paisagem?) e foi obrigado a concluir: *Das ist die ungelöste Grundfrage der Geographie* (Esta é uma pergunta fundamental não resolvida da Geografia) e, não obstante a proliferação de estudos sobre o assunto, não parece que se tenha alcançado algum resultado amplamente reconhecido. (ANDREOTTI, 2013, p. 95)

Sendo assim, desde já esclarecemos que não pretendemos aqui resolver a “celeuma da paisagem”, esse não é nosso objetivo. Mas propomos delinear uma forma de conceitualização da paisagem, o que estamos evidenciando como paisagem e quais

suas categorias principais, relacionadas à elaboração do conceito de “paisagem musical”.

Outro ponto interessante a ser observado, é que o aparente problema da polifonia semântica que envolve o termo, paradoxalmente, também apresenta um lado rico de diversidades, desafios e belezas que nos convida a percorrer esta viagem maravilhosa de descoberta do humano.

Pensando a paisagem através da ótica da geografia humanista-cultural, lembramos também que esta possui uma certa característica de heterotopia epistemológica em seus desdobramentos. Segundo Melo (2001, p. 36):

Para Duncan (1994: 407), a falta de unidade deve ser vista como ganho intelectual, pois a nova geografia cultural tem uma contribuição diferente a oferecer: nessa heterotopia epistemológica, não existe um discurso “mestre”, um só método ou estrutura taxonômica única. Assim, nas palavras de Duncan (1994: 403), o que temos de fazer não é tentar disciplinar as diferenças, mas aplaudir sua riqueza e celebrá-la.

Cosgrove também critica o enrijecimento teórico-metodológico da geografia em face de um excesso de racionalização e, mais uma vez, aponta que o estudo da paisagem através da pintura, poesia e outras artes é uma boa via de acesso às dimensões simbólicas antes negligenciadas. Nas palavras do autor:

Em primeiro lugar, perdida na maré de intensa praticabilidade e entre os seixos de fatos demonstráveis está a mágica real da geografia – o sentido de maravilhar-se com o mundo humano, a alegria de ver e refletir sobre o mosaico ricamente variado da vida humana e de compreender a elegância de suas expressões na paisagem humana. [...] Uma das tarefas dos geógrafos é mostrar que a geografia existe para ser apreciada. Muito frequentemente temos sido mais bem-sucedidos em obscurecer em vez de aumentar esse prazer. (COSGROVE, 1989, p. 96)

*“Uma das tarefas dos geógrafos é mostrar que a geografia existe para ser apreciada.”* Esse ponto na fala de Cosgrove é interessante, “apreciar”, em um nível mais profundo de entendimento, é *contemplar*. Contemplar não é apenas olhar, mas se envolver transcendentemente, “viajar”, permitir-se ser tocado e simultaneamente tocar, entrar

em estado de **relação** e de **encontro**. É na busca da essência desse encontro que seguimos na caracterização da paisagem.

## 2.2 DIÁLOGOS ENTRE BESSE, DARDEL E BUBER: EM BUSCA DA PAISAGEM MUSICAL

Nesse percurso, utilizaremos de forma central o pensamento de Jean-Marc Besse, filósofo francês interessado na epistemologia da geografia e na paisagem; Eric Dardel, o qual propõe uma visão fenomenológica para a geografia e é um dos geógrafos que Besse tem como aporte em suas pesquisas e; Martin Buber, filósofo que desenvolveu uma filosofia do diálogo, a qual tem como base a relação dialógica que o ser humano estabelece com a natureza, com os outros seres humanos e com a espiritualidade.

### 2.2.1 A filosofia do diálogo de Martin Buber

Buber era um pensador atípico, como ele mesmo gostava de se definir “*atypischer mensch*” (homem atípico). Atípico, talvez, por não aceitar ser enquadrado em nenhuma corrente filosófica específica; atípico, por escrever sem timidez através de uma variedade de áreas: religião, política, filosofia, sociologia, antropologia, educação; atípico, por falar aberta e ousadamente sobre temas nos quais outros recuariam; atípico, por saber desafiar amistosamente padrões pré-estabelecidos.

Buber (1878-1965) era judeu de origem austríaca, nascido em Viena em 8 de fevereiro, cresceu próximo ao avô Salomon Buber. Além de ter estudado filosofia, germanística, história da arte, sociologia, psiquiatria e psicologia – recebendo o título de doutor em filosofia em 1904, Berlim – Buber teve um íntimo e profundo contato com o Hassidismo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> No judaísmo da diáspora sempre houve comunidades cujos membros se chamavam “hassid” (piedoso, devoto). O Hassidismo surgiu na Polônia, no século XVIII. Caracterizava-se por um esforço de renovação da mística judaica. [...] Com o Hassidismo aparece um novo sentido de piedade. [...] Representava uma reação contra o rabinismo tradicional, na sua tendência legalista e intelectual; enfatizavam a simplicidade, a devoção de cada dia, na concretude de cada momento e na santificação de cada ação. [...] Para Buber, o Hassidismo denunciou e afastou o perigo da separação entre “vida em Deus” e “a vida no mundo”.

O Hassidismo não admite divisões entre teoria e prática. Na perspectiva hassídica, o encontro com Deus é equivalente ao verdadeiro encontro que estabelecemos com as pessoas e coisas que estão ao nosso redor; em outras palavras, encontrar a Deus não é algo apenas “metafísico”, encontrar a Deus é encontrar-se a si mesmo, encontrar-se com o próximo e encontrar-se no e com o mundo<sup>8</sup>. Sem dúvida, o Hassidismo é uma das fortes influências de Buber, o qual provavelmente lhe inspirou em seu trabalho pela convivência pacífica entre judeus e muçulmanos; novamente o homem “atípico”, se apresentando unindo teoria e prática e desafiando costumes.

Outro ponto interessante que nos mostra um pouco da personalidade de Buber é que, mesmo sendo judeu, durante quatro anos (1926 a 1930) ele edita a revista *Die Kreatur* (A Criatura) em tranquila parceria com um católico e um protestante: Joseph Wittig e Viktor von Weizsäcker (BUBER, 2011). Buber não fazia distinção de pessoas por credo, cor ou classe social; não se limitou a estudar somente o judaísmo, tendo profundo conhecimento sobre o Budismo, o Taoísmo, o Cristianismo e outros segmentos religiosos (BUBER, 2001, 2007).

Em seu livro “*Eu e Tu*” Buber delineia os principais aspectos de sua filosofia, a qual pode ser chamada de “filosofia do diálogo”. A filosofia buberiana não se constitui em um complexo sistema filosófico de leitura difícil e pouco acessível; contudo, faz-se necessária uma abertura de espírito, sensibilidade e introspecção para adentrar em suas ideias e entender a profundidade de seus termos. Sua filosofia fala de existência, de vida; e afirma que essa vida não se faz na reclusão teórica, no enclausuramento

---

Buber considera, aliás, esta separação como o pecado original e a doença infantil de toda “religião”. (ZUBEN, 2001, p. 24-5)

<sup>8</sup> Aqui convém uma explicação sobre o vocábulo “mundo”. O mundo pode ser entendido como a base material, empírica, das experiências humanas, contudo, nesse viés a palavra “Terra” ou “planeta” estaria, semanticamente, melhor empregada. É mais comum que a palavra mundo seja usada para expressar o “mundo de alguém”, ou seja, a maneira específica de alguém que se projeta na Terra e interpreta a sua própria realidade. Buber utiliza a palavra mundo sob os dois sentidos: ora “natureza”, a qual está a nossa volta enquanto “mundo natural”; ora “mundo humano”. Outro aspecto importante – e talvez este seja o principal – é que Buber também trata o vocábulo “mundo” enquanto “lugar” no sentido de *encontro existencial*; daí uma compreensão muito semelhante à adotada pela fenomenologia: *ser-no-mundo*. Sendo assim, ao abordarmos a filosofia de Buber estaremos utilizando o vocábulo “mundo” de acordo com a concepção buberiana. Contudo, devido ao nosso futuro diálogo da filosofia buberiana com a geografia, em alguns momentos, por questões semânticas, tornar-se-á mais interessante o uso da palavra Terra ou planeta.



corporal ou cognitivo, e sim no experienciar e nas relações vivificantes possibilitadoras do legítimo encontro.

Buber afirma que a existência do homem<sup>9</sup> no planeta (conforme sua própria natureza) é dual. Dual porque ele possui duas formas básicas de expressão e atitude. Nessa visão o ser só se constitui verdadeiramente em Ser através do processo, ou melhor dizendo, da *relação* dialógica que este estabelece com o seu par, o Tu. Eu e Tu é, portanto, o par dialógico que vai consagrar a verdadeira existência ontológica do Ser. O humano pode viver na Terra mediante essa atitude relacional de Eu e Tu, mas também pode apresentar uma outra atitude, a qual Buber denomina de Eu e Isso (BUBER, 2001) ou Eu e Algo (BUBER, 2007). Vejamos o que o próprio Buber tem a dizer:

A atitude do homem é dupla de acordo com a dualidade das palavras-princípio que ele pode proferir. As palavras-princípio não são vocábulos isolados mas pares de vocábulos. Uma palavra-princípio é o par Eu-Tu. A outra é o par Eu-Isso no qual, sem que seja alterada a palavra-princípio, pode-se substituir Isso por Ele ou Ela. [...] o Eu da palavra-princípio Eu-Tu é diferente daquele da palavra-princípio Eu-Isso. (BUBER, 2001, p. 51)

Aqui convém uma explicação sobre a terminologia “*palavra-princípio*”. Para Buber o ato originário do espírito é a linguagem. A palavra é, portanto, aqui entendida não apenas como um som proferido com qualquer intenção que seja, mas antes uma manifestação direta do próprio ser, ou seja, a palavra é verbo (acontecer), espírito; manifestação da própria essência do ser. A palavra é proferida mediante a vontade<sup>10</sup> (ou *querer*, como queiram chamar) e essa vontade é, em um sentido: força primordial do ser, atributo principal, a chama mesma da essência do ser. Portanto, quando Buber se refere a

---

<sup>9</sup> Sabemos perfeitamente que no tempo presente o insistente uso do vocábulo “homem” para a designação de “ser humano” é questionado sob o argumento de que aí encontram-se discriminações de ordem histórica e cultural. Não discordamos de tal argumentação. Mas pedimos a compreensão do leitor, principalmente no sentido de considerar que alguns dos principais autores presentes neste trabalho utilizam essa palavra de forma central em seus escritos, como por exemplo: Buber e Dardel. Sendo assim, até como uma forma de respeito linguístico aos autores, queremos deixar claro que durante o texto utilizaremos o vocábulo “homem” em seu sentido genérico, ou seja, ser humano, espécie humana; em outras palavras: homem, mulher, criança, etc.

<sup>10</sup> Aqui poderíamos, com certos cuidados, fazer uma analogia com a Vontade schopenhaueriana de “O mundo como vontade e como representação” (SCHOPENHAUER, 2005).

“proferir” a *palavra-princípio* ele não está referindo-se especificamente a “falar” mas, muito mais, a uma atitude ou outra que o ser pode exercer em sua existência na Terra.

*Qual é a característica da atitude no que tange à palavra-princípio Eu-Isso?* A atitude Eu-Isso caracteriza-se por uma atitude de uso, de utilização. Aqui presenciamos a dicotomia sujeito/objeto, é o ser que entra em contato com as coisas ou pessoas não de forma recíproca, mas de forma unilateral<sup>11</sup>. Portanto, a dimensão do Eu-Isso é uma dimensão necessária ao mundo humano, se concretiza no fazer e no experienciar<sup>12</sup>. Precisamos desse conhecimento da causalidade, das dimensões lineares e cartesianas. Precisamos prever, catalogar e mensurar; essa dimensão da existência faz parte do sobreviver e se preparar. Contudo, o reino do Isso – das atitudes utilitaristas, estratégicas e calculadas – em demasia, pode nos tornar “robôs”, seres distanciados de nós mesmos, distanciados de nossa dualidade ontológica, distanciados de nosso Tu.

Poderíamos dizer que, enquanto a atitude do Eu-Isso é uma atitude de experiência e utilização; a atitude do Eu-Tu é uma atitude de **relação** e de “contemplação”, ou seja: diálogo na atividade existencial do face-a-face.

O humano, enquanto Eu-Isso, tem a experiência objetiva mas, de alguma forma aguarda (mesmo que inconscientemente, daí um sentimento de nostalgia) os momentos em que ele poderá entrar novamente em contato de relação com as pessoas e as coisas. Os contatos de relação, verdadeiros encontros dialógicos, deixam lembranças, através das quais o homem alimenta a esperança de novos encontros. Os contatos de experiência (utilização) ou de relação (contemplação), as atitudes Eu-Isso ou Eu-Tu, se

---

<sup>11</sup> Buber em “*Eu e Tu*” (2001), não denomina o contato Eu-Isso de *relação*; ele reserva a palavra *relação* para designar o contato mútuo, recíproco entre o Eu e Tu. Já em “*Eclipse de Deus*” (2007), a palavra “*relação*” pode ser encontrada tanto quanto uma relação de uso (Eu-Isso) quanto no sentido da relação dialógica (Eu-Tu). Para mais detalhes ver Buber (2007) páginas 44 e 64.

<sup>12</sup> Buber trata o vocábulo “*experiência*” como o contato do ser com o mundo da causalidade – o mundo regido por causas e efeitos, o qual está inserido impreterivelmente nas dimensões de tempo e espaço. Em Buber (2001), há uma diferença ontológica entre “*experiência*” e “*relação*”. Enquanto a experiência se caracteriza pela causalidade, a relação se caracteriza pelo “*esquecimento do tempo*” e “*distanciamento do espaço*” e, justamente por isso, uma entrega total ao encontro. Isso quer dizer que, na verdadeira relação, ou na relação dialógica, o Eu já não se preocupa com as miríades de coisas que poderiam desviar sua atenção: coisas, lugares, acontecimentos, etc. O foco de seu ser – sua atitude, sua vontade, sua *palavra* – é voltado totalmente ao ente de sua relação, ao seu Tu; esse é o momento que se designa: *encontro*. Portanto, enquanto a experiência faz referência à causalidade; a relação visa o encontro, transportando o Eu para uma dimensão de contemplação. Essas duas formas de atitude (Eu-Isso e Eu-Tu) caracterizarão as duas formas de contato com o mundo: uma objetiva, mensurável e quantificável; e a outra qualitativa, transcendental e contemplativa.

alternam indistintamente dependendo do estado de espírito ou das circunstâncias às quais se esteja inserido; a mudança de uma à outra atitude pode ser algo marcante e com uma certa durabilidade, ou algo simples e que aconteça em apenas poucos segundos.

Sobre as atitudes do Eu-Isso, essas se caracterizam por uma:

separação entre o Eu e o objeto. Então, o Eu desligado se encontra transformado. Reduzido da plenitude substancial à realidade funcional e unidimensional de um sujeito de experiência e utilização [...] O homem transformado em Eu que pronuncia o Eu-Isso coloca-se diante das coisas em vez de confrontar-se com elas no fluxo da ação recíproca. Curvado sobre cada uma delas, com uma lupa objetivante que olha de perto, ou ordenando-as num panorama através de um telescópio objetivante de um olhar distante, ele as isola ao considerá-las, ou ele as agrupa sem sentimento algum de universalidade. (BUBER, 2001, p. 69)

Agora convém perguntarmos: *e quanto à palavra-princípio Eu-Tu, quais são as características de sua atitude?* Enquanto a atitude Eu-Isso possui caráter unidimensional, significando funcionalidade e utilização; a atitude Eu-Tu possui caráter de reciprocidade, significando ação mútua, por isso relação<sup>13</sup>.

Nas palavras de Buber “O mundo como experiência diz respeito à palavra-princípio Eu-Isso. A palavra-princípio Eu-Tu fundamenta o mundo da relação.” (2001, p. 53) De acordo com Buber, o “mundo da relação” se realiza em três esferas: a vida com a natureza, ou seja, a relação que se estabelece com a Terra e seus diversos elementos; a vida com os homens e; a vida com os seres espirituais ou a vida com Deus, a qual Buber denomina relação com o “Tu-divino”. Destas três, abordaremos somente as duas primeiras: *a vida com a natureza e a vida com os homens*.

---

<sup>13</sup> “Buber efetua uma verdadeira fenomenologia da relação, cujo princípio ontológico é a manifestação do ser ao homem que o intui imediatamente pela contemplação. A palavra, como portadora de ser, é o lugar onde o ser se instaura como revelação. [...] O fato primitivo para Buber é a relação. O escopo último é apresentar uma ontologia da existência humana, explicitando a existência dialógica ou a vida em diálogo. As principais categorias desta vida em diálogo são as seguintes: palavra, relação, diálogo, reciprocidade como ação totalizadora, subjetividade, pessoa, responsabilidade, decisão-liberdade, inter-humano. [...] Com isso assistimos ao encontro do pensamento de Buber com a tradição fenomenológica, na medida em que grande parte dos filósofos que a ela pertencem partem também deste princípio do homem como ser situado no mundo com o outro.” (ZUBEN, 2001, p. 28-9)

### *2.2.1.1 A vida com a natureza, a relação com a Terra e seus elementos*

A Terra é o lugar da existência e da ação, transforma-se em mundo na medida em que o homem vive esse espaço transformando-o em lugar; a filosofia buberiana é uma filosofia do ser-no-mundo, do ser que, de acordo com sua atitude, entra em relação “no” e “com” o mundo.

Diferente das filosofias, misticismos ou religiões que acreditam que o homem tenha que se afastar do “mundo” (da base concreta, material) para se encontrar, Buber explica que é justamente no mundo, através do encontro e da relação dialógica que se estabelece no face-a-face que o homem pode realmente se encontrar. Se “encontrar”, aqui, tem uma conotação literalmente existencial, significa entender-se intimamente e, a partir daí, se reconhecer enquanto um ser-no-mundo.

Buber nos dá um exemplo de como esse encontro com a natureza, com a Terra, pode ser não apenas algo mercantil e utilitarista, mas também algo transcendental que nos leve a refletir sobre a nossa própria condição de ser no mundo, conduzindo-nos a um estado introspectivo e contemplativo:

Eu considero uma árvore. Posso apreendê-la como uma imagem. Coluna rígida sob o impacto da luz, ou o verdor resplandecente repleto de suavidade pelo azul prateado que lhe serve de fundo.

Posso senti-la como movimento: filamento fluente de vasos unidos a um núcleo palpitante, sucção de raízes, respiração das folhas, permuta incessante de terra e ar, [...] posso classificá-la numa espécie e observá-la como exemplar de um tipo de estrutura e de vida.

Eu posso dominar tão radicalmente sua presença e sua forma que não reconheço mais nela senão a expressão de uma lei – de leis segundo as quais um contínuo conflito de forças é sempre solucionado ou de leis que regem a composição e a decomposição das substâncias.

Eu posso volatilizá-la e eternizá-la, tornando-a um número, uma mera relação numérica. [...]

Entretanto pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, eu seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um Isso. A força de sua exclusividade apoderou-se de mim.

Não devo renunciar a nenhum dos modos de minha consideração. De nada devo abstrair-me para vê-la, não há nenhum conhecimento do qual devo me esquecer. Ao contrário, imagem e movimento, espécie e exemplar, lei e número estão indissoluvelmente unidos nessa relação.

---

Tudo o que pertence à árvore, sua forma, seu mecanismo, sua cor e suas substâncias químicas, sua “conversação” com os elementos do mundo e com as estrelas, tudo está incluído numa totalidade.

A árvore não é uma impressão, um jogo de minha representação ou um valor emotivo. Ela se apresenta “em pessoa” diante de mim e tem algo a ver comigo e, eu, se bem que de modo diferente, tenho algo a ver com ela.

Que ninguém tente debilitar o sentido da relação: relação é reciprocidade. (2001, p. 54)

Os fenômenos de relação, afirma Buber, de alguma forma “comovem” o homem e deixam nele uma “impressão de emoção” (2001, p. 63). Esses fenômenos não são restritos apenas ao âmbito inter-humano, podendo acontecer também com todos os elementos que nos rodeiam; todos os entes que preenchem nosso imenso planeta: cachoeiras, planícies, árvores, pássaros, uma obra de arte, um pôr do sol, um afloramento de rochas, um filme, uma música... Nesse sentido, tudo que nos rodeia, todo e qualquer objeto de experiência pode se tornar um Tu. Com qualquer *coisa* – com qualquer *Isso* – pode-se estabelecer um encontro, e é nesse instante mesmo que vemos o desabrochar de uma relação; a reciprocidade se instaura, o diálogo se manifesta e, por alguns momentos, mesmo que efêmeros ou fugidios o *Isso* deixa de ser *Isso* e se transforma em Tu. Há aqui o surgimento da categoria *entre*, a ponte que liga esses dois entes (Eu-Tu), o “hífen” que propicia o fluxo recíproco, mútuo, pois aqui não é apenas “bipolaridade”, mas “*uma* bipolaridade dia-lógica”; há um diálogo que caracteriza uma essência, um modo de existência. Segundo Von Zuben “A reflexão inicial de *Eu* e *Tu* apresenta a palavra como sendo dialógica. A categoria primordial da dialogicidade da palavra é o ‘entre’”. (2001, p. 28) E ainda:

Há uma convivência ontológica entre o Eu e o Tu para o conhecimento do mundo. Como diz Bachelard, coisas infinitas como o céu, a floresta e a luz, não encontram seu nome senão dentro de um coração amante. A co-participação dialogal é o fundamento ontológico do existir e de suas manifestações. A compreensão do ser é tributária desta participação dialogal no eixo Eu-Tu envoltos na vibração recíproca do face-a-face. (ZUBEN, 2001, p. 33)

Posteriormente, veremos como essa categoria dialogal “*entre*” poderá contribuir para a construção do conceito de “paisagem musical”.

#### *2.2.1.2 A vida com os homens, a necessidade existencial da relação com os outros*

Compreender a mensagem de “*Eu e Tu*” é compreender que o Outro é indispensável para nossa realização existencial. A nossa vida na Terra se dá mediante os fenômenos de experiência e relação; é importante perceber que é a experiência que possibilita o surgimento da relação e, por outro lado, é o sentimento e a lembrança dos fenômenos de relação que qualificam e dignificam a experiência.

Desde o mundo do Isso, com seus diversos afazeres domésticos e burocráticos, dos quais não podemos fugir: limpeza de casa, trabalho, reuniões, contas a pagar, compromissos, horários... Até os momentos fugidios e maravilhosos dos verdadeiros encontros: olhos nos olhos, um olhar sincero, um sorriso cativante, o reencontro tão ansiado, a resposta ao que se caracteriza o verdadeiro significado da palavra “saude”, uma conversa em que sentimos o legítimo prazer do diálogo... Necessitamos dos outros para a nossa realização existencial. O contato humano, a alteridade, os fluxos das intersubjetividades fazem parte da construção real do nosso mundo vivido.

Os cuidados maternos, a presença paterna, a convivência familiar, as confraternizações entre amigos... todas essas impressões de amor e carinho – vivências significantes – ficam registradas em nossa memória, nos dizendo como que num sussurro psíquico: “A vida é bela, e os momentos maravilhosos o aguardam!...” É fato que trazemos em nossas lembranças a importância e necessidade da convivência para a consolidação qualitativa de nossa existência.

Buber afirma em “*O caminho do Homem*” (2011), que o trabalho que devemos fazer para saber onde e como estamos no mundo deve começar por nós mesmos. É como se devêssemos perguntar: “O que eu fiz até hoje da minha vida?” Ou “Eu tenho 35 anos, de todo esse tempo na Terra o que é que eu tenho feito da minha existência?”

Se fazer essas perguntas, sinceramente; e ter a coragem de respondê-las verdadeiramente é, sem dúvida, um “começar consigo mesmo”<sup>14</sup>.

Um “saber como estou”, nos conduz a um processo de reflexão interior necessário, mas que não vai resumir-se em si mesmo. Após um olhar profundo e diligente para si mesmo faz-se necessário abrir os olhos para o outro, é só nessa abertura para o outro, nessa alteridade, que podemos ter a plena realização pessoal. O Outro aqui não é simplesmente “outro”, mas uma parte dialógica do ser. É isso que Buber quer dizer com “Eu-Tu”, o Eu nunca será completo sem a sua outra metade ontológica, o seu Tu.

Essa postura, caracterizada como alteridade, não é uma abertura apenas aos outros (pessoas), mas à todos os entes do mundo, animados ou inanimados, humanidade e natureza; tudo envolve-se: pessoas e lugares, manifestações de afeto e objetos; um presente que se recebe, uma comida saboreada em comunhão, uma paisagem apreciada com uma companhia cativante. Essa é uma das reflexões apontadas por Buber, na busca de nossa realização existencial devemos começar por nós mesmos, mas não concluir em nós mesmos. Por isso o tema “não se ocupar consigo mesmo”<sup>15</sup> (antítese de “começar consigo mesmo”). A “jornada” é um constante fluxo de dentro para fora, de fora para dentro.

As duas atitudes existenciais do humano nos conduzem a dois estados espirituais diferentes. Nesse sentido, Buber faz uma diferenciação entre as palavras “pessoa” e “egótico”<sup>16</sup>. Segundo Buber:

O Eu da palavra-princípio Eu-Tu é diferente do Eu da palavra-princípio Eu-Isso. O Eu da palavra-princípio Eu-Isso aparece como egótico e toma consciência de si como sujeito (de experiência e utilização). O Eu da

---

<sup>14</sup> “Começar consigo mesmo”, título do quarto capítulo do livro de Buber “*O Caminho do homem*” (BUBER, 2011).

<sup>15</sup> “Não se ocupar consigo mesmo”, título do quinto capítulo de “*O Caminho do homem*” (BUBER, 2011).

<sup>16</sup> “*Eigenwesen*” (egótico), “É um termo inusitado, mesmo em alemão. Aliás, Buber aprecia muito forjar palavras não se importando com o uso ou o sentido que possam ter na linguagem comum.” (ZUBEN, 2001, p. 146) Sabemos que a palavra ego vem do latim “*ego*” e opõe-se a “*álio*” significando: “Sentimento da própria importância”. Tanto é que *egocêntrico* significa: “Que, ou aquele que refere tudo ao próprio eu, tomado como centro de todo o interesse”; e também egoísmo: “sem consideração aos interesses alheios [...] Exclusivismo que faz o indivíduo referir tudo a si próprio” (FERREIRA, 1975).

palavra-princípio Eu-Tu aparece como pessoa e se conscientiza como subjetividade [...] O egótico aparece na medida em que se distingue de outros egóticos. A pessoa aparece no momento em que entra em relação com outras pessoas. [...] A pessoa contempla-se o seu si-mesmo, enquanto que o egótico ocupa-se com o seu “meu”: minha espécie, minha raça, meu agir, meu gênio. (2001, p. 90-1)

Contudo, é imprescindível que seja lembrado:

Não há duas espécies de homem; há, todavia, dois pólos do humano. Homem algum é puramente pessoa, e nenhum é puramente egótico [...] Cada um vive no seio de um duplo Eu. Há homens, entretanto, cuja dimensão de pessoa é tão determinante que se podem chamar de pessoas, e outros cuja dimensão de egotismo é tão preponderante que se pode atribuir-lhes o nome de egótico. Entre aqueles e estes se desenrola a verdadeira história. [...]

O homem é tanto mais uma pessoa quanto mais intenso é o Eu da palavra-princípio Eu-Tu, na dualidade humana de seu Eu. [...]

como soa de um modo autêntico e belo, o Eu vivo e enérgico de Sócrates! É o Eu do diálogo infinito e o ar de diálogo que o envolve em todos os caminhos até diante de seus juízes e nos últimos instantes da prisão. Este Eu vivia na relação com os homens, relação que se encontrava no diálogo. Ele acreditava na atualidade dos homens e ia em sua direção. [...]

Que som belo e autêntico tem o Eu de Goethe! É o Eu de uma intimidade pura com a natureza; ela se oferece a ele e lhe fala constantemente, ela lhe revela seus segredos sem, entretanto, trair os seus mistérios. Este Eu crê na natureza e fala à rosa: “Então és Tu” e se une a ela numa mesma atualidade. Quando o Eu se volta sobre si mesmo, o espírito do atual permanece com ele, a visão do Sol permanece no olhar feliz que se recorda de sua natureza solar [...] Assim, ressoa através dos tempos o dizer-Eu “adequado, verdadeiro, puro” das pessoas que estão vinculadas, das pessoas socráticas e goetheanas. (2001, p. 92-3)

Sem dúvida, mais poderia ser abordado a respeito da filosofia do diálogo de Martin Buber, mas, no momento, acreditamos ter esboçado o suficiente para o diálogo necessário entre Buber e a geografia.

### **2.2.2 Eric Dardel, a paisagem enquanto existência no mundo**

Como a leitura de Dardel pode contribuir para uma reflexão geográfica sobre a paisagem? De modo diferente do paradigma geográfico dominante à época de



lançamento de seu livro “*O homem e a Terra*” (1952), Dardel aponta uma postura ontológica e metodológica diferente para a geografia. Ele evoca que existe uma geografia primitiva que caracteriza-se pela íntima, verdadeira e inevitável relação existencial entre o homem e a Terra.

Dardel identifica duas geografias: uma consolida-se como “saber”, é o olhar da ciência, é o saber que precisa ler a Terra, essa leitura se dá mediante a elaboração de conceitos e a construção de modelos espaciais, aqui o espaço precisa ser compreendido através de suas estruturas e funções.

Mas há também uma outra geografia, anterior a toda concepção moderna de pensamento mas também fundamentalmente importante. Ora, na visão dardeliana a geografia não é apenas uma ciência, ela é, antes de mais nada, a base de uma vivência, a relação íntima entre os seres humanos e o seu chão, sua água, suas matas, seus bosques, seus campos, seu ar... A essa relação intrínseca – à qual Dardel chama de “visceral”, pois a sentimos “na carne” – Dardel denomina de geograficidade.

Não é difícil entender porque o livro de Dardel “*O homem e a Terra*” foi praticamente ignorado à época de seu lançamento. Dardel propõe uma geografia fenomenológica com vistas a um resgate filosófico da condição humana no seio da própria geografia científica. Sobre essa questão Besse explica que Dardel:

visa um nível de radicalidade na definição da geografia, que transborda singularmente as análises propostas, na soleira dos anos cinquenta, nos meios dos geógrafos de ofício, no que concerne ao objeto e ao caráter científico da disciplina. [...] Assim sendo, se Dardel ficou à margem é porque ele, na realidade, trabalhou *na* margem, neste intervalo que separa a ciência, no caso a geografia, e a filosofia. Nesse intervalo, Dardel deliberadamente colocou o problema dos fundamentos filosóficos, ao mesmo tempo epistemológicos e ontológicos, da geografia. Ele colocou a questão do *sentido* da geografia para o ser humano. Dardel quer conduzir o geógrafo a prolongar de modo radical a questão da sua identidade. [...] Todo objetivo de Dardel será mostrar que a geografia está envolvida, em sua própria essência, por esta indagação ontológica concernente ao homem, e que é ali que ela encontra finalmente seu sentido mais verdadeiro. (BESSE, 2006, p. 84-5)

Essa indagação ontológica é a indagação referente ao “ser” do homem. Dardel busca ir a fundo nessa questão argumentando a favor de uma dialogicidade homem-Terra. Nessa perspectiva propõe-se uma ontologia “relacional” onde o homem se sabe

homem e se faz homem (humano) justamente por sua experiência *na* Terra e *com* a Terra. Nessa ótica, antes da geografia ser uma ciência, ou um saber constituído, ela é uma forma de existência no planeta, ou melhor dizendo, ela é a forma de se existir no mundo, daí *geograficidade*. Geo-grafia, a palavra *grafia*, aqui, possui o sentido de marca humana gravada, registrada na Terra. O homem imprime uma “marca” no mundo com a sua escrita, com a suas construções, com as suas invenções, com as suas leis e com os seus costumes – essa marca, que podemos entender como *cultura*, é simultaneamente construída e construtora, influenciando na dinâmica e fluxos existenciais. Contudo, (e essa parte é fundamental) não é apenas o homem o agente, há um movimento da Terra (físico e simbólico) que reflete no interior do homem e desperta nesse mesmo homem a sua condição existencial (ontológica). Nesse sentido, a Terra (a natureza e todos os seus elementos) toca no mais íntimo do homem revelando-lhe sua própria essência, como uma espécie de “espelho limpo” que nos possibilita enxergarmos a nitidez de nossa própria imagem. Cabe aqui a interrogação-explicação feita por Dardel (2011, p. 39) “A geografia não é, no fim das contas, uma certa maneira de sermos invadidos pela terra, pelo mar, pela distância, de sermos dominados pela montanha, conduzidos em uma direção, atualizados pela paisagem como presença na Terra?”

“*Atualizados pela paisagem como presença na Terra*”, essa frase é bem elucidativa para o nosso entendimento de paisagem. De acordo com ela a paisagem possui a potencialidade de “atualizar”, de garantir o estado “presencial”. Como viver, no mais literal sentido da palavra, senão no presente? Memórias e perspectivas (passado e futuro) se misturam na configuração do humano, mas é no presente que se desenvolve a trama “real” da existência de cada um; e é no presente que o homem – ser pensante que é – se sabe vivo (fala, age, pensa) e consequentemente manifesta a sua vivacidade.

Associando a paisagem à geograficidade, a geografia dardeliana tem muito a contribuir sobre a elucidação da dimensão relacional característica da paisagem enquanto fenômeno. Sabe-se que na geografia clássica a intimidade com a paisagem estava presente, mas esta – na concepção científica da geografia – se apresentava, muitas das vezes, como um “exercício do olhar”. Nesse sentido, há uma herança desse

“exercício do olhar” por parte da disciplina geográfica institucionalizada que vai desde o século XIX a meados da primeira metade do século XX.

Hoje, a geografia cultural – que segundo Claval (2004) caracteriza-se por uma mudança de abordagem passando desse “olhar do geógrafo” ao interesse pelo “olhar dos outros”<sup>17</sup> – permite uma visão mais abrangente das propostas dardelianas.

Não só a geografia cultural nos possibilita um entendimento mais claro da geografia fenomenológica de Dardel como também a geografia humanista<sup>18</sup>. Quem redescobre Dardel e o utiliza de forma central em um de seus artigos é o geógrafo canadense Edward Relph. O nome do artigo já esclarece a propriedade de seu conteúdo: “*As bases fenomenológicas da geografia*” (1979). Uma abordagem também ousada e com algumas “semelhanças” à de Dardel é a proposta por David Lowenthal em seu artigo “*Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica*” (1961). Neste, Lowenthal defende que “qualquer pessoa que examine o mundo ao redor de si é, de algum modo, um geógrafo.” (1961, p. 105) Fica claro que Dardel inspira tanto geógrafos da geografia humanista quanto cultural.

Assim, as geografias humanista e cultural reconhecem que o espaço não é apenas o espaço abstrato e mensurável do geômetra (como Dardel demonstra logo no início de seu livro, diferenciando o espaço geométrico dos espaços geográficos). Mas corre-se o risco de radicalizar para o outro lado, de criar uma subjetivização generalizada do espaço como a vista na frase: “Tudo é representação!” É necessário esclarecer que a abordagem dardeliana é bem diferente, ela nos propõe muito mais uma dialética existencial entre os seres humanos e os seus meios, entre o homem e a Terra do que um subjetivismo puro e simples. Aqui a existência nasce do “entre”, do contato, a ontologia do humano manifesta-se não na unidade *ser*, mas na junção bipolar *ser-no-mundo*. Sobre esse ponto, segundo Besse:

Seria um engano, no entanto, reduzir – como se fez frequentemente no interior da corrente contemporânea da geografia batizada de “humanista” – este “espaço” do qual a geografia deve tratar a um dado

<sup>17</sup> Essa análise pode ser vista em “*Do olhar do geógrafo à geografia como estudo do olhar dos outros*” Claval (2004).

<sup>18</sup> Anteriormente já abordamos as proximidades epistemológicas dessas duas correntes, até mesmo por isso a utilização – em alguns momentos no texto – da expressão: *geografia humanista-cultural*.

simplesmente subjetivo ou antropológico, ou seja, a uma dimensão relativa ao ponto de vista da representação humana, seja ela individual ou coletiva. O ponto de vista fenomenológico e hermenêutico de Dardel o conduz para além deste humanismo. [...] Um relevo não é para Dardel uma simples representação produzida pelo sujeito; é uma forma, e se, na sua potência, esta forma vem animar a vida mental daquele que a visualiza, ela o faz à maneira de um acontecimento ou de um movimento transpassante. [...] mais do que um “objeto” colocado diante de um “sujeito”. É um dado elementar da vida do espírito humano em contato com a Terra. (2006, p. 87-8)

O que se quer dizer aqui? Há um convite em Dardel – o qual Besse compreende muito bem – em não negligenciar a base material de nossa existência, a Terra. Não se arraigar a uma “ vaidade psicológica ” de achar que somos sujeitos produtores de todas as nossas ideias e percepções sem a necessidade real de uma base material. Pelo contrário, é do contato com essa Terra, desse diálogo entre matéria e espírito que surge a essência da existência humana. Os elementos da natureza, o contato com a materialidade, animam o nosso espírito, o nosso pensar e o nosso imaginar. É nesse sentido que Dardel relaciona a paisagem à geograficidade humana. Nas palavras de Dardel:

a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo [...] Uma verdade emerge da paisagem, contudo não como teoria geográfica ou mesmo como valor estético, mas como expressão fiel da existência [...] A paisagem não é somente “ paisagem da história ”, campo de batalha ou cidade morta. O Loire abandonado pelo tráfego fluvial tem alguma coisa de próximo, de familiar, mas também de solitário e triste. Esses cais silenciosos falam de homem para homem. (2011, p. 32)

A paisagem é a “ inserção do homem no mundo ”, não necessariamente apenas a faculdade da visão, mas um encontro integral (ou se preferirem chamar, sinestésico) do homem com o seu lugar, com o seu habitat. Encontro esse que se dá mediante a experiência corporal (visão, audição, tato, olfato, paladar), mas também mediante um movimento psíquico, que capta os substratos de sua percepção através do mundo empírico, mas vai além deste. É claro que esse movimento da psique humana é um movimento de abstração e conceitualização – aqui o reino das representações – mas ele não se dá totalmente independente de sua base material (o reino da experiência, a

materialidade, a Terra). Mesmo que em determinados níveis de pensamento possa-se ter a nítida impressão de estar como que “flutuando” dissociado de toda materialidade, a formação dos conceitos (que é um trabalho do *logos* humano: *pensamento, palavra, estudo, razão*) possui em sua gênese uma relação, mesmo que primitiva, com o mundo material.

Como “esses cais silenciosos falam de homem para homem”? É o mundo presente na relação dialética ser-no-mundo. Aqui o mundo (o cais, no caso) não é um objeto material, mas um *ser*, um ente da natureza que comunica a irradiação da sua presença fundante. Presença que funda em primeiro lugar uma sensação, em segundo lugar um pensamento; a partir daí há uma troca, um tecido costurado pelo contato, a essa “costura” pode-se denominar, *relação*. Besse aponta uma ligação entre a abordagem dardeliana e o entendimento da paisagem presente nos *filósofos da natureza*<sup>19</sup>:

Se, por consequência, Dardel opõe o espaço geográfico ao espaço da objetivação científica, é porque quer “salvar” o mundo sensível, que é o espaço humano. [...] O mundo geográfico é pré-galileano, a esse título Dardel o apresenta, finalmente, sob a forma de *paisagem*. [...] É através da paisagem que o homem toma consciência do fato de que *habita* a Terra. [...] Dardel reencontra, adaptando-a ao contexto de uma hermenêutica da existência, a grande intuição dos filósofos da natureza diante da paisagem, de Goethe, de Humboldt [...] A paisagem se apresenta como uma totalidade expressiva, ela é atravessada por um “espírito” que se concentra nela e a constitui como lugar de eleição, em uma consonância mágica com a espera humana. (BESSE, 2011, p. 118-9)

A *Terra* na abordagem geográfica dardeliana possui relevância central, é por isso que Dardel a chama, utilizando a expressão de E. Lévinas, de *base* da existência humana. O apelo de Dardel é no sentido de que não esqueçamos a nossa intimidade secreta com a Terra. A dimensão científica é apenas uma das formas do diálogo

---

<sup>19</sup> “nas fontes da *Naturphilosophie* alemã conforma-se uma visão da paisagem e da natureza em geral que extrema muito dos pressupostos anteriores [ingleses e franceses]: uma visão holística, integradora, que não reconhece divisões entre arte e ciência, religião e filosofia, público e privado. [...] o conceito alemão de *Naturphilosophie* implicava a restauração de uma ciência total. Seus expoentes principais não são filósofos: Schelling era médico, Goethe, poeta e naturalista, Novalis, poeta e engenheiro de minas [...] Humboldt, fundador da geografia moderna, Ritter, pioneiro da eletroquímica e da eletricidade animal.” (ALIATA & SILVESTRI, 2008, p. 122-3)

humano com o mundo, existem outras como a artística ou a religiosa. Dardel nos convoca a repensar e refletir e, conseqüentemente, nos permitir o encontro com a Terra em suas múltiplas dimensões.

Este geógrafo não negligencia a dimensão científica, muito pelo contrário, pois desta nasce a geografia formal – o “saber” geográfico; mas nos lembra da existência de uma geografia primitiva, que ecoa através de camadas “obscuras” (ou luminosas) de nosso ser e afirma a condição de uma ancestralidade primordial entre o homem e a Terra. É no “diálogo” *entre* homem e Terra que surge a paisagem.

Retomemos a afirmação de Besse: “*É através da paisagem que o homem toma consciência do fato de que habita a Terra.*” Ou seja, há aqui o encontro de duas polaridades que formam *uma* bipolaridade: homem-Terra, Eu-Tu; e um hífen formando o *entre*, a ligação das polaridades possibilitando a relação dialógica da existência. É por isso que a Terra tem uma importância tão grande na abordagem dardeliana, porque ela é o polo oposto da essência dialógica do homem. A Terra, através de um estado espiritual de *relação*, pode ser não apenas o *Isso* do homem, mas o seu *Tu*. O ser do homem só se completa ontologicamente através de sua polaridade dialógica, a Terra.

### 2.2.3 Jean-Marc Besse, a paisagem enquanto franja do mundo

Jean-Marc Besse em seu livro “*Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*”, levanta uma questão fundamental: como é possível habitar o espaço? A resposta, desenvolvida no decorrer de todo o livro, surge através do conceito de paisagem. Besse investiga o que é a paisagem, mas para isso não parte de uma perspectiva descritiva ou historiográfica, como que numa catalogação, mas antes da vivência proporcionada pela paisagem e das questões adjacentes a essa vivência.

Para percorrer esse caminho, que busca a essência da paisagem muito mais que a descrição da mesma, Besse se vale de diferentes vivências paisagísticas, ou seja: Petrarca, Brueghel, Goethe, Humboldt, Vidal de La Blache, Dardel e Charles Péguy. Estes autores relacionam-se com a paisagem sob diferentes aspectos – são diferentes tempos e espaços que envolvem essas vivências – mas todos têm algo em comum: a

---

paisagem lhes toca, lhes chama, lhes comunica e estes respondem a esse “chamado” relacionando-se com a paisagem.

Nesse sentido, a paisagem é como que o encontro que vai definir a existência do ser-no-mundo. Perceba que “ser-no-mundo” é diferente de “ser/mundo”, ou seja, a partícula “no” localiza o ser; é o que possibilitará o encontro, pelo encontro o contato, pelo contato a relação. A paisagem não é necessariamente o “ser”, a paisagem não é necessariamente o “mundo”; a paisagem é o “no”, o processo dialógico *entre* o ser e o mundo.

Portanto, a paisagem não é integralmente subjetividade, tampouco objetividade, mas o contato, a “franja” que nos coloca em relação. A paisagem – verdadeira vivência paisagística – surge do “entre”, entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo. Ela não existiria sem a base concreta, material (aqui podemos falar da Terra mesmo, como planeta); da mesma forma que não existiria sem o mundo psíquico do homem.

Ora, sendo assim, porque não dizer que: paisagem é um nome dado para designar o fenômeno que nasce do reino das sensações (a experiência corporal) e flui através dos “vapores” da psique humana. Em outras palavras, um nome dado ao fenômeno da relação dialógica entre o homem e a Terra. Ou ainda, se o leitor nos permitir uma metáfora: encontro de imaginação e empiricidade como que numa fusão entre lava vulcânica e águas oceânicas – à rocha formada pelo resfriamento desse encontro de opostos poderíamos denominar “paisagem”.

É interessante que o fenômeno paisagístico se caracteriza pelo encontro, mas não se resume a ele. Após a vivência paisagística, que é um fenômeno de contemplação, paira uma saudade, uma nostalgia, ou seja, do encontro paisagístico algo fica no homem; algo que colabora para uma reflexão, um pensamento.

Toda paisagem é uma zona de contato onde se dá, numa velocidade infinita, o cruzamento do mundo e da consciência. A paisagem e o pensamento têm esse tipo de graça. [...] encontro do tempo da alma e do tempo do mundo [...] Tal experiência espiritual tem um sentido topológico e um sentido moral. (BESSE, 2006, p. 103-4)

Sentido topológico porque brota através de uma base empírica – a paisagem se compõe pela experiência terrena. Sentido moral porque os “fluidos” psíquicos leem o

seu entorno definindo sentidos e agregando valores. Ora, mas essa “base empírica” também está carregada de energia psíquica, pronta a transbordar a quem possa conectar-se a ela. Há uma relação entre paisagem e pensamento: ao mesmo tempo que o pensamento percorre a paisagem, a paisagem vivifica as potencialidades do pensar. Refletindo a partir de Péguy, Besse aponta sobre a ligação entre paisagem e pensamento:

Segundo Péguy, não é retirando-se desinteressadamente nas alturas que o filósofo se relaciona com a paisagem, mas antes mergulhando no meio de tudo. [...] O pensamento é uma arte do olhar e uma arte do movimento. Uma manobra precisa e rápida que permite ao filósofo, segundo Péguy, discernir o ponto sensível, e para ali se conduzir rapidamente, para ali instalar seu “ponto de vista” sobre as coisas, ou seja, a origem e o potencial de seu pensamento e de sua palavra. [...] Pensar é saber onde pensar. [...] Há zonas sensíveis que é preciso saber achar, chegar nelas, se aproximar, saber tocar, ou antes, saber ser tocado, influenciado, animado por elas, para estar em condições de pensar, de falar e de escrever. (BESSE, 2006, p. 97-8)

“Pensar é saber onde pensar”, nosso pensamento se encaminha ao elemento paisagístico, conversa com ele, o interpreta; nascem modelos e formas, desenhos e cores; há um diálogo entre o homem e o mundo delineando paisagens. É preciso “tocar” o mundo com o pensamento, isto é, pela concentração e intenção. Mas também é preciso “saber ser tocado”, ser tocado é estar presente ao encontro; é o “reflexo” do pensamento que volta, após percorrer o “mundo”, consubstanciando conceitos e corroborando sentimentos.

A paisagem evoca sentimentos que encontram-se arraigados em nosso ser. Além do que sinaliza um porvir – pois há algo além da paisagem – mas no momento presente a paisagem é o meu tudo. Ao ser o meu tudo a paisagem define uma totalidade.

A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue. (DARDEL, 2011, p. 31)



O fenômeno da paisagem caracteriza-se por um movimento espiritual do ser pensante entre “interior” e “exterior”. É um movimento cíclico, dialético, que liga o mundo empírico e o mundo psíquico do homem. Essa ligação é um “entre”, a partícula que coloca dois polos em contato proporcionando uma vivência. Aqui há dois aspectos de um mesmo fenômeno (os quais não são excludentes): o homem pode “perder-se” na paisagem, e o homem pode “encontrar-se” na paisagem.

O homem *perde-se* na paisagem porque, ao deslocar seu pensamento e sua atenção, ou seja, sua energia psíquica ao mundo que se apresenta a ele, o homem, por alguns momentos, esquece de si mesmo. Em conexão com o mundo que lhe é apresentado, mesmo que por alguns momentos apenas fugidios, lhe fogem os seus problemas, as suas angústias, as suas questões. Aqui, o que permeia seus pensamentos é essa aurora que o envolve, é essa fragrância que inspira; é esse “estar” específico de quem encontra-se como que “fora de si”.

*Encontra-se* porque, ao “expandir-se” para o mundo o homem volta “a si mesmo” carregado de novidades. A vida já não é apenas um nada, ela coloriu-se de elementos: torrentes de águas, movimentos de folhas, matizes de cores, sorrisos, impressões, expressões. Pequenos problemas se vão, pequenas-grandes coisas aparecem e reaparecem. Velhas memórias de alguma forma são despertadas, perspectivas (sonhos do que ainda virão se acendem – de alguma forma o homem tocou a “*franja do mundo*”. Falando sobre a viagem de Goethe à Itália, Besse explica sobre o poder das paisagens no espírito de Goethe:

Basta abrir os olhos para que imediatamente aflore o pressentimento de uma intimidade secreta entre a expectativa do olhar e a extensão que ele contempla, em que a natureza se *oferece* literalmente [...] A paisagem italiana proporciona a harmonia possível entre o interior e o exterior, reunindo as condições da reconciliação afetiva do eu, pela mediação do objeto contemplado. (2006, p. 46-7)

A natureza “se oferece” soa como se a natureza tivesse uma escolha a fazer. Fala ainda da harmonia possível *entre* interior e exterior, ou seja, mais uma vez a ponte existencial entre os dois polos: homem e natureza, Eu e Tu. Besse também cita um comentário de Humboldt curiosamente próximo da experiência de Goethe:

O mundo físico se reflete no mais profundo de nós, em toda sua verdade viva. Tudo o que dá a uma paisagem seu caráter individual – o contorno das montanhas que delimitam o horizonte, os planos de fundo vaporosos, a escuridão das florestas de pinho, a torrente que escapa do meio dos bosques e cai com estrondo entre as rochas suspensas – esteve desde sempre numa relação misteriosa com a vida interna do homem. (HUMBOLDT Apud BESSE, 2001, p. 47)

Não é só o mundo físico: cachoeiras, serras, árvores, rios e bosques... que refletem no “mais profundo de nós”. Os objetos da cultura humana, mais especificamente, as obras de arte, também podem nos “tocar” e propiciar esse encontro existencial com a Terra. Uma pintura ou uma poesia, uma peça teatral ou um filme, um livro ou uma música podem nos projetar a diferentes estados emocionais-perceptivos, e nos colocar em contato com miríades de elementos do mundo.

#### **2.2.4 O homem, a arte, o mundo: pensando a paisagem musical**

A paisagem musical não é a obra de arte em si, mas surge através do contato com ela. A arte (nesse caso, a música) é apenas um dos polos que através da relação com seu par dialógico (o outro polo, a pessoa), possibilitará o surgimento da paisagem musical. Estamos falando de uma bipolaridade relacional arte-pessoa, ou, música-ouvinte. Tratamos anteriormente sobre a paisagem, agora convêm demonstrar como a experiência artística pode propiciar a vivência paisagística. Contudo, para adentrarmos nesse mérito faz-se necessário, antes, falarmos algumas palavras sobre a arte.

##### *2.2.4.1 Algumas palavras sobre a arte*

Filosófica e historicamente a teoria da arte desenvolveu-se a partir de perspectivas objetivas e subjetivas. Dialogando com Cassirer (1994), defenderemos aqui uma abordagem bipolar, ou seja, a arte não é unicamente objetiva nem subjetiva, mas sim uma ponte que nos possibilita entrar em contato com o mundo de forma dialógica e relacional.

A abordagem objetiva da arte conduz à interpretação da arte enquanto imitação, e a associa diretamente com a ideia da manifestação do belo<sup>20</sup>. Essa abordagem da arte enquanto mimese (ou arte imitativa) foi apresentada tanto por Platão<sup>21</sup> como por Aristóteles e perdurou durante muito tempo, até meados da primeira metade do século XVIII. A virada decisiva se dá com Jean-Jacques Rousseau – a “ovelha negra” da família iluminista. Logo voltaremos a Rousseau, mas antes, observemos o que Cassirer tem a nos dizer sobre os aspectos da abordagem subjetiva da arte:

Em muitas teorias estéticas modernas – em especial na de Croce e de seus discípulos e seguidores – esse fator material é esquecido ou minimizado. [...] o artista que não seja dotado de sentimentos poderosos nunca produzirá nada além de arte oca e frívola. Mas não podemos concluir, com base nesse fato, que a função [...] da arte em geral pode ser adequadamente descrita como a capacidade do artista para “esvaziar os sentimentos do peito”. (1994, p. 232-3)

Cassirer critica a radicalização da arte em qualquer uma das polaridades: subjetiva ou objetiva. A arte não é apenas imitação, há muito mais na arte, mas também não podemos concluir que a arte seja pura emotividade; existe estudo no que tange à produção artística, existe técnica e existe preparação. E não apenas no que se refere à produção artística, mas também à vivência estética. Nesse sentido, “a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma

---

<sup>20</sup> Sem nos atermos em diferentes interpretações do belo, preferimos apontar que, segundo Cassirer, a beleza não se “apresenta”, simplesmente, como que a um expectador passivo. Há uma dinâmica simultaneamente objetiva e subjetiva no que tange à apreciação do belo. “A beleza [...] deve ser definida em termos de uma atividade da mente, da função de perceber e de uma direção característica desta função. Não consiste em percepções passivas; é um modo, um processo de perceptualização. Mas esse processo não é de caráter apenas subjetivo; ao contrário, é uma das condições da nossa intuição do mundo objetivo. [...] O sentido de beleza é a susceptibilidade à vida dinâmica das formas, e esta vida não pode ser apreendida sem um processo dinâmico correspondente em nós mesmos. (1994, p. 247)

<sup>21</sup> Para Platão, no que tange à teoria das formas, a arte é imitação da imitação; ou seja, segundo esse entendimento a arte estaria duplamente distante do real. Não podemos concordar com essa proposição. Cassirer nos fala que: “De Platão a Tolstói a arte foi acusada de excitar nossas emoções, perturbando assim a ordem e a harmonia da nossa vida moral. A imaginação poética, segundo Platão, rega as nossas experiências de luxúria e ira, desejo e dor, fazendo com que vicejem onde deveriam murchar com a seca. Tolstói vê na arte uma forma de infecção. [...] Mas a falha de sua teoria é óbvia. Tolstói suprime um momento fundamental da arte [...] A experiência estética – a experiência de contemplação [...]” (1994, p. 240-1)

visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade.” (CASSIRER, 1994, p. 234)

Voltemos a Rousseau:

Rousseau rejeitou toda a tradição clássica e neoclássica da teoria da arte. Para ele, a arte não é uma descrição ou reprodução do mundo empírico, mas um transbordar de emoções e paixões. [...] A partir dele, o princípio mimético, que prevalecera por muitos séculos, teve de abrir caminho para uma nova concepção e um novo ideal – o ideal da “arte característica”. [...] Na Alemanha, Herder e Goethe seguiram o exemplo de Rousseau. Desse modo, toda a teoria da beleza teve de assumir uma nova forma. A beleza, no sentido tradicional do termo, não é de modo algum a única meta da arte. [...] Com Rousseau e Goethe teve início um novo período da teoria estética. [...] Contudo, para entendermos essa arte característica em seu verdadeiro sentido, devemos evitar uma interpretação unilateral. (CASSIRER, 1994, p. 230-1)

Apesar de Rousseau enfatizar a característica da arte enquanto “transbordar de emoções”<sup>22</sup>, ele não a vê simplesmente como manifestação sentimental. Isso fica claro quando o autor, falando sobre as diferenças entre as músicas francesa e italiana, afirma que “o raciocínio é necessário para nos colocar em condições de julgar corretamente as coisas do gosto” (2005, p. 14). Goethe, também, mesmo explorando e potencializando o aspecto metafísico e imaginativo da arte “em nenhum período de sua vida ele abandonou o pólo objetivo de sua poesia.” (CASSIRER, 1994, p. 232)

Nesse sentido, a concepção de arte proposta por Rousseau e Goethe, à qual Cassirer demonstra franca simpatia, não é de forma alguma unilateral. Nessa concepção a arte não relaciona-se apenas a seus aspectos subjetivos e emotivos, mas caracteriza-se também por uma dimensão objetiva e formativa. Formativa significa que, claro, há um transbordar de paixões e emoções, mas há também uma dimensão reflexiva onde a vivência flui mediante imagens e signos, ideias e respostas.

---

<sup>22</sup> “*Transbordar de emoções*”, uma expressão como essa é bem típica de Rousseau. Diferente da maioria dos iluministas, Rousseau não radicaliza o conceito grego de razão (*logos*). Para Rousseau, o homem deve prestar atenção, em primeiro lugar, em seu coração. Na visão rousseauiana, é justamente através do coração e do contato com o mundo natural que o homem pode adentrar em suas verdadeiras raízes e se saber homem pensante e amante. A reforma humana, em Rousseau, teria como princípio o coração. É essa a concepção pedagógica apresentada por Rousseau em seu livro “*Emílio*”.

A questão principal, portanto, não é se a arte é uma imitação da natureza (realistas), nem tampouco se a arte é imaginação e metafísica (românticos). A questão principal é o caráter mediador (simbólico) da arte; ou seja, a arte como possibilidade de vivência estética, mediação entre os mundos objetivo e subjetivo.

Segundo Cassirer, “Nossa percepção estética apresenta uma variedade muito maior, e pertence a uma ordem muito mais complexa que a de nossa percepção sensorial comum.” (1994, p. 237) O que quer dizer isso? A “percepção sensorial comum” é aquela que temos mediante as primeiras impressões dos sentidos corporais (tato, olfato, paladar, visão e audição); podemos dizer, grosso modo, o “primeiro” contato com o mundo das sensações, uma dimensão ainda pré-reflexiva. A percepção estética vai além dessa, pois não se resume ao mundo das sensações, abarcando também o mundo psíquico.

Não é simples avaliar com precisão os funcionamentos e a potencialidade da experiência estética, no entanto, com uma razoável dose de reflexão, percebemos que a arte tem o poder de nos transportar para um mundo que não poderíamos ir sozinhos. Nesse sentido, a arte não é uma ponte somente ao belo, mas uma ponte para miríades de elementos das mais diferentes ordens. A arte é uma ponte para o encontro com o mundo, a vivência artística é esse encontro.

#### 2.2.4.2 A paisagem musical...

Edgar Morin em seu livro *“Amor, poesia, sabedoria”*, afirma que habitamos a Terra de duas formas: poética e prosaicamente. A prosa insere-se nos aspectos práticos, técnicos e utilitaristas. A dimensão prosaica da vida inclui regras, estratégias e modelos (aqui enquadra-se, por exemplo, a ciência moderna). Não podemos viver sem a “prosa”, mas a vida humana não se resume a ela. Já o estado poético é um estado de contemplação, indiferente ao relógio, ele é como um menino travesso que não se lembra das obrigações “prosaicas” como o banho ou a arrumação do quarto, no momento em que está brincando.

Portanto, poesia-prosa, tal é o tecido da nossa vida. Hölderlin dizia: “Poeticamente, o homem habita a terra.” Creio que é necessário dizer

que o homem a habita poética e prosaicamente ao mesmo tempo. Se não existisse prosa, não existiria poesia, a poesia não podendo aparecer manifesta, senão em relação à prosaicidade. Temos portanto esta dupla existência, esta dupla polaridade nas nossas vidas. (MORIN, 1997, p. 39)

Buber também fala de uma dupla polaridade existencial, a qual ele denomina Eu-Isso (prosaico) e Eu-Tu (poético). A crítica de Buber, no que tange à vida humana, não é no sentido de negligenciarmos a dimensão prosaica da vida (a vivência Eu-Isso), mas que não esqueçamos a vida poética (as relações Eu-Tu). De forma análoga Morin nos dá um aviso semelhante:

Voltemos agora ao aspecto existencial: o que é a vida? A vida é um tecido misturado ou alternativo de prosa e poesia. Pode-se chamar prosa às atividades práticas, técnicas e materiais que são necessárias à existência. Pode-se chamar poesia ao que nos põe num estado segundo: primeiro a própria poesia, depois a música, a dança, o regozijo e, bem entendido, o amor. (MORIN, 1997, p. 61)

Sobre a obra de arte, Buber nos explica que “A obra criada é uma coisa entre coisas, experienciável e descritível como uma soma de qualidades [prosa, ou Isso]. Porém àquele que contempla com receptividade ela pode amiúde tornar-se presente em pessoa [poesia, ou Tu]. (2001, p. 56) Da mesma forma, a música, em si mesma, é apenas um Isso; podemos pensá-la matematicamente, analisando suas cadências rítmicas e suas linhas melódicas friamente, mas se nos tornarmos receptivos à música podemos entrar em estado de *relação* com ela. Aqui a música deixa de ser um objeto e passa a se tornar um dos polos dialógicos de uma vivência: música-ouvinte (Eu-Tu).

Nesse sentido, da mesma forma que a paisagem surge do encontro do homem com a Terra através de uma relação, a paisagem musical revela-se através da *relação dialógica* música-ouvinte. Se, imaturamente, pensássemos que o real é apenas o concreto, ficaria difícil compreender a amplitude e dinâmica da paisagem musical. O real surge mediante a relação de um intelecto pensante e um ente pensado; esse ente se apresenta ao intelecto provocando uma re-ação. É assim que surge a paisagem musical, nesse ente, enquanto música, que se apresenta.

Esse ente traz em si a força de uma narrativa que pode transportar o ouvinte que esteja apto a essa relação. Da mesma forma que um livro nos conduz a novos mundos,

delineando detalhes físicos e morais: escarpas e serras, rios e planícies, moradias e arquiteturas; a busca pela justiça, o calor de uma paixão ou a luta pela liberdade. Assim também são os filmes, as pinturas, a dança ou qualquer obra de arte. Até o saborear de um queijo ou de um vinho, de um prato típico ou de uma comida caseira pode nos sinalizar lugares, pessoas, momentos.

Essa dinâmica é interessante, segundo Andreotti (2010, p. 268), enquanto geógrafos se esforçam para explicar a paisagem “Um poeta, com uma síntese extraordinária, explica-a em duas palavras que são a poesia que esclarece tudo, que remanesce por toda a vida. A poesia tem a virtude de ser essencial [...] respiramos com o poeta, procuramos a atmosfera, imaginamos figuras, sons, cheiros, ruídos.”

A arte, enquanto mediação entre o homem e o mundo pode nos transportar, nos possibilita sensações e percepções, significando e atribuindo valores. Essa vivência do mundo através da arte acontece justamente quando no estado poético. Kozel em seu artigo *“Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a natureza”*, inspirada em K. White, propõe para a geografia o conceito de geopoética das paisagens, o qual diz respeito a um entendimento abrangente das relações que o homem estabelece com o mundo para a significação da paisagem. Segundo a autora:

A tríade olhar, sentir e ouvir é a via proposta para apreender a geopoética [...] Em busca dos significados e da inteireza nas análises das paisagens, pensando a natureza por meio do olhar, cheiros e sons ressaltamos a necessidade da busca pela “alma do lugar” que pode ser propiciada pelas obras de arte [...] Assim propomos desenvolvermos a geografia por meio de uma “autopoiesis” que abarque a dimensão geográfica entre natureza, cultura e seres humanos tendo em vista a compreensão de sermos e estarmos no mundo. (2012, p. 76)

Mais acima, afirmamos que a paisagem possui um sentido topológico. Nessa mesma linha de entendimento, da mesma forma que “a paisagem se compõe pela experiência terrena”, a música também é composta tendo por base matricial essa experiência. Aqui, poderíamos lembrar de Augustin Berque (1989), quando fala de paisagem-marca e paisagem-matriz. As músicas possuem uma base empírica (matriz) porque são compostas através da expressão de um sentido que se tem do mundo. Portanto, uma leitura que tem por substrato o mundo e, justamente por isso, traz seus

detalhes e predicados: cores e formas, nomes e valores, texturas e sabores... Sendo assim, ao mesmo tempo em que as músicas são uma leitura de mundo (uma forma de interpretar a vida humana), elas são um texto (marca) onde a vida humana pode ser lida (daí a música numa análise “geo-gráfica”). Ou seja, as músicas são ao mesmo tempo texto e leitura, as quais por meio de sua base sonora propiciam, através da projeção mental e da contemplação, uma pluralidade vivencial que não se resume ao sonoro. O verbal, o sonoro e o imagético se encontram na vivência musical, e é a essa vivência que denominamos paisagem musical.

Os diferentes ritmos, timbres, movimentos melódicos (e letras) nos conduzem a diferentes emoções e percepções num fluxo dialógico entre o ouvinte (Eu) e a música (Tu). Essa relação dialógica que surge mediante o contato entre esses dois entes é a paisagem musical. Essa relação só será legítima se for dialógica, isso quer dizer, se contiver vida, se nos trazer algo novo, como uma surpresa. Como um livro que já lemos, mas que numa segunda ou terceira leitura encontramos detalhes que antes haviam permanecido ocultos. Como dizia Heráclito: ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, nem assiste duas vezes o mesmo pôr do sol.

Convém entendermos que a paisagem musical (enquanto força intelectual, ou seja, psíquica) não é necessariamente objetiva, mas, mesmo assim, tem em sua gênese uma matriz empírica. Aqui, lembrando de Eric Dardel, convocamos o leitor (leitora) a considerar a íntima relação que esse autor estabelece entre o homem e a Terra, *base* da existência humana. A palavra “base” não poderia ser melhor empregada, é justamente o suporte terráqueo para alçar vôos “aéreos”. Em uma metáfora: um avião que precisa do solo para, através de uma velocidade específica, alçar voo e adentrar no céu. O avião é o ouvinte; o solo, o mundo empírico; a velocidade, a música e o céu, a paisagem musical.

Sendo assim, fica claro que, a paisagem musical não é a música em si, mas o encontro dialógico entre música e ouvinte. Toda música contém em si a potencialidade da paisagem musical, mas essa só pode nascer mediante a presença dialógica do ouvinte.





FIGURA 2: Música e ouvinte.

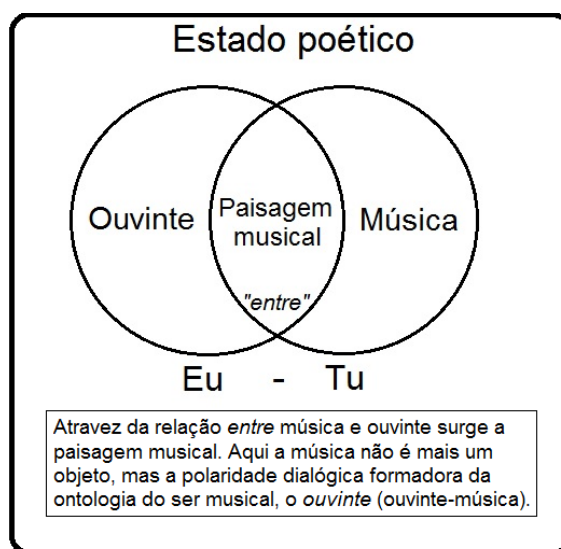


FIGURA 3: Paisagem musical, relação entre música e ouvinte.

A paisagem musical é a articulação de dois movimentos: um mental (cognitivo-emotivo); e outro, sonoro. Esse encontro dialógico (mental-sonoro) traz muitas possibilidades existenciais. Nos transporta ao exterior e interior, nos apresenta o mundo das coisas e formas e nos apresenta o mundo das ideias e abstrações. Mesmo potencializando o momento presente, paradoxalmente nos coloca em contato com o passado (memória, fragmentos ou história); e/ou nos apresenta possibilidades de futuro (sonhos, imaginação ou prospectiva).

A paisagem musical é uma “relação”, e talvez a sua principal característica seja a de “transporte mental”, projeção, contemplação ou “viagem”; é o ponto de intersecção que liga o ouvinte à música. Nesse ponto, os sons deixam de ser apenas “sons”, transformam-se em formas, cores, sabores, textura e movimento. A paisagem musical transcende o som em seu sentido literal nos transportando a uma dimensão existencial. Assim como o fenômeno originário da cor é a luz, o fenômeno originário da música é o som. O som não é algo fora da essência do homem, assim como não é algo fora da essência da música. Há, nesse sentido, uma ligação ontológica entre o ser do homem e o ser da música. A paisagem musical é esse elã sonoro que liga existencialmente música e ouvinte.

### 3 CONHECENDO A MUSICALIDADE RONDONIENSE, OS ATORES

Chegou o momento de ouvirmos as vozes de alguns dos atores da musicalidade rondoniense. Diferentes ritmos, timbres e performances se encontram nesta “colcha de retalhos” que é a música rondoniense. Mas há algo que liga esses retalhos, um elã próprio, uma ideia, um princípio. Como nos disse um dos músicos, esses “retalhos” (diferentes musicalidades e ritmos), são costurados por uma única linha, e essa linha “é uma linha de pesca beradera<sup>23</sup>”.

Cultura e identidade, ética e liberdade, amor e felicidade, são macro-temas que permeiam essas narrativas musicais. A música se configura no viver desses atores, sua fala expressa uma visão de mundo, uma percepção e uma sensibilidade.

Optamos por trabalhar com entrevistas abertas, o próprio tema da pesquisa (música), nos exigiu essa abertura e flexibilidade.

O fio condutor nas entrevistas foi o seguinte:

- 1) *Para você o que é música?*
- 2) *Existe uma “música rondoniense”? Se existe o que a caracteriza?*
- 3) *Música poderia ser relacionada com imagens, cheiro, cor ou paladar?*
- 4) *De onde você tira inspiração para fazer suas músicas?*
- 5) *Você acha que a música pode ser uma “ponte” que nos possibilite um contato com o mundo ou com os lugares? Se sim, como seria isso?*

O diálogo emergiu naturalmente, a partir das linhas de raciocínio articuladas pelos próprios atores. Optamos por ouvir mais, nos mostramos receptivos e evitamos ao máximo direcionar ou interromper a fala dos entrevistados. Acreditamos que com esses cuidados pudemos, com mais êxito, preservar a legitimidade das falas e intenções dos atores; pois sabemos que o pesquisador não é neutro e que, apenas o fato da sua presença já influencia na narrativa do entrevistado.

No que tange à transcrição das entrevistas, tentou-se preservar a espontaneidade do encontro. Cada narrativa teve suas particularidades, seu ritmo e estrutura temática própria, nesse sentido, subtítulos foram inseridos nos blocos

---

<sup>23</sup> Beradero, ou beradera, é uma expressão local para designar a “cultura da beira do rio”, ou a “cultura cabocla”. A ideia do uso desse termo pelo meio artístico está centrada no fortalecimento de uma identidade cultural local. Mais a frente essa questão será melhor detalhada.

temáticos de cada entrevista com o intuito de tornar a leitura mais didática. Ao final de cada entrevista, também está inserida a letra de uma música de autoria do entrevistado<sup>24</sup>. Esse aspecto também é de fundamental importância para ilustrar a veia artística desse ator, o que posteriormente será analisado (capítulo 4).

Antes de cada entrevista, com o intuito de melhor contextualizar o leitor ao universo da música rondoniense, faremos uma breve apresentação de cada um dos entrevistados.

Observamos, ouvimos e mantivemos diálogo com muitos outros músicos, ouvintes e pessoas ligadas à música. Mas aqui selecionamos os atores que consideramos mais expressivos para a compreensão da musicalidade rondoniense. Assim, vamos apresentar esses atores e ver o que têm a nos dizer.

O primeiro a nos transmitir suas ideias é Augusto Silveira, de origem paraense, além de músico, é mestre em biologia e também conhecido por pensar e questionar temas ligados ao meio ambiente e à qualidade de vida das pessoas.

Morando há mais de 35 anos em Rondônia, o artista tem larga parceria com diversos cantores e compositores da região (inclusive Bado e Binho, também entrevistados nesta pesquisa). Suas composições, em boa parte, são reflexões sobre a existência do “homem terra” e como este se relaciona com a natureza.

Autor de composições conhecidas tais como “Homem da Amazônia”, em parceria com Walter Costa, “Testamento” e “Mata Cria”, participa ativamente do cenário da música e sensibilidade rondoniense. Além de ter participação em diversos CD's, sua busca pela produção musical culminou no CD solo, “Voz Interior”.

### 3.1 AUGUSTO SILVEIRA: MISTICISMO AMAZÔNICO

#### 3.1.1 Música, uma complexa manifestação da intenção

“A música é uma expressão do indivíduo, ela revela componentes da sensibilidade, da interioridade do indivíduo e, ao mesmo tempo, ela se conecta com a

---

<sup>24</sup> Com a única exceção de Ceiza Farias, a qual apesar de também ser compositora, de maneira geral prefere interpretar as músicas de compositores locais.

exterioridade dos indivíduos. A sensibilidade é uma coisa muito ampla, mas eu penso que ela é hierarquizada, de níveis: intermediários, inferiores e superiores; e eu acredito que a música abrange tudo isso. Abrange todo esse nível de sensibilidade do indivíduo e, principalmente, *relaciona-se a ele*.

Música é uma manifestação. Quando a gente faz música, quando a gente expressa música (sendo músico ou não, até cantando no banheiro) estamos manifestando algum nível de relação, de interação, de conexão; transmitindo algo pra obter uma conexão. Eu vejo a música como uma expressão que busca isso: essa interação, essa conexão... sensibilizar. Principalmente quando você faz música, você acha que você canta, você canta pra cativar; às vezes pra seduzir, às vezes pra conquistar os semelhantes. A música é uma manifestação que tem esse efeito.

A música é uma expressão que manifesta um nível de complexidade, desde uma música mais elaborada a uma música mais simples, ela tem um efeito. É aí onde eu vejo que a música tem essa expressão, não só de cativar, mas de seduzir e encantar; ela promove esse encantamento naquele que ouve e naquele que canta. Porque o “cara” quando tá cantando, e ele tá sensibilizado, você até se abstrai, você tá cantando pelo prazer de tá cantando. Interessante como é a música, como a música se expressa através de uma interpretação, de um canto.

Na música popular, as coisas ganham uma envergadura de complexidade muito grande, porque você tem um painel de coisas que é a vivência do cotidiano das pessoas. Desde a música cantada no banheiro, passando pela sala, no canto da mesa, no fundo do prato, até na tristeza; pelos bares da vida, pelas ruas, pelos palcos, essa música expressa objetivos, razões, emoções e intenções; acho que principalmente a intenção. A música pode ser conceituada, no meu ponto de vista, como uma manifestação muito complexa da intenção de uma pessoa.”

### **3.1.2 O cheiro da música**

“Eu gostaria de fazer uma música que fosse assim: *“quem quiser vatapá oh, que aprenda a fazer, primeiro o fubá, depois o dendê... com uma nega baiana oi que saiba*

*mexer, bota castanha de caju, um pouco mais, pimenta malagueta...*” Rapaz, você vai sentindo, da água na boca num dá? (*risos*)

A música que eu tô relacionado em fazer, eu vejo assim, ela tem todos os sentidos, ela se relacionada com todos eles. Se você olhar o cancionero musical, não só o popular brasileiro, mas se você amplia pro cancionero musical universal, global, você vai ver que a música tá relacionada com todos os cinco sentidos. Ela tem cor, ela tem tato, ela tem gosto, ela tem todos os componentes.

Não é a toa que pra mim, a música é um dos componentes mais interessantes dentro da arte maior que eu considero que é o cinema, eu considero o cinema como a agregação de todas as artes. E no cinema a música é fundamental pra manifestar aquela cena, aquela paisagem, aquela cor, aquele tato, aquele gosto... Eu penso que o cinema define muito bem a amplitude da música: ela tem cor, ela tem tato, ela tem gosto e ela tem fundamentalmente som.

Existe uma complexidade na audição da música e do som. Por exemplo, os *comas*<sup>25</sup> que nós ainda não conseguimos ouvir por completo. O coma é um componente musical interessante, compõe as alturas, sustenido e bemol, que caracterizam a nota. O coma musical tem as mesmas nuances do fóton mais sutil da claridade, comparativamente é como se fosse o fóton da luz.

A correlação da música com os sentidos tem como guia o próprio som. O som é a essência da música, o som e o silêncio. Bem que o silêncio, de repente, também pode ser um som; a gente não sabe perfeitamente o que é o silêncio (*risos*), a gente mal sabe o que é o som (*risos*).

O que faz a música ser música é o silêncio, é uma dualidade que se completa. O som é o que nos leva, a música é tudo isso porque ela é som, então, por ser som esse som nos leva a perceber as outras texturas que nos chegam pelos sentidos.

Me lembrei agora de uma música da velha guarda que relaciona a comida com o sexo, é mais ou menos assim: *“Meu bem esse teu corpo parece, do jeito que ele me*

---

<sup>25</sup> Alguns definem o *coma* como o menor intervalo sonoro que o ouvido humano consegue perceber. Na escala musical temperada os intervalos são divididos em tom e semitom, portanto, o intervalo de 1 tom corresponde aos intervalos de 9 comas; da mesma forma o intervalo de  $\frac{1}{2}$  tom corresponde aos intervalos de 4 comas e  $\frac{1}{2}$ . Portanto, as notas musicais obtidas nesses intervalos só são possíveis de serem executadas nos instrumentos sem trastes (como o violino ou violoncelo), além, é claro, de poderem ser feitas também por meio eletrônico.

*aquece, hum... amendoim torradinho” (risos). Olha, o que acontece aí, você tem uma transmutação, é uma associação de ideias, da sensualidade do corpo com o amendoim torradinho, a música relaciona essas duas coisas, é especial...”*

### **3.1.3 A música como um termômetro da condição humana**

“A música, pro homem, é um alicerce que o leva a perceber seu próprio desenvolvimento. Você pode perceber, o homem, até na sua condição mais cavernosa possível ele tá tocando, ele tá cantando. E imagina o homem na sua mais atual expressão de complexidade, a música dele também acontece de uma forma extremamente complexa.

Assim como se tem manifestações extremamente urbanizadas, numa forma consumista da música no desenvolvimento da sociedade, se tem também a música altamente refinada e sensível em determinados segmentos dessa mesma sociedade, que adotam essa música. “Adotar” a música é diferente de “consumir” a música.

Mas mesmo assim, por mais ruidosa que a música possa ser nos ambientes de consumo musical, de alguma forma elas estão evoluindo aquele povo ali naquele ambiente. Se fala muito que se aprende pela “dor”, acho que talvez seja mais ou menos isso, de qualquer forma a música é uma experiência.

Mas é claro que o ser humano também aprende pelo amor das mais belas expressões da música, da sensibilidade musical, principalmente nas grandes manifestações musicais.”

#### ***Testamento (Augusto Silveira)<sup>26</sup>***

*Enterrem meu coração na curva do rio  
pra que meu espírito possa eternizar  
nas margens, nos frutos, nos braços igapós  
é nessas paragens que eu quero me encantar*

---

<sup>26</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=cYpW2ML9xEc>

*Cultive esse povo na várzea desse rio  
pra nova civilização se apresentar  
prepare as veredas pro índio salvador  
que o compositor já cantou pra anunciar*

*Se liguem, se toquem na nova relação  
do sumo, da vida, destila em mil perdão  
Percebam que aquele que faz sofrer o povo  
é acelerador da fatal revelação...*

*Não pensem que pra conseguir compreender  
precisam de formulações pra complicar  
reparem que no carpinteiro ou seringueiro  
trabalha o Mestre pra nos iluminar*

*Prossigam buscando as barrancas desse rio  
pra reconstruir uma nova Shangri-La  
é muito melhor navegar num bom navio  
do que nas ilusões de Maia se afogar  
Construa a maloca por cima desse rio  
Uma nova nave pra quem quiser sonhar  
Embarquem na arca do índio salvador  
pro rumo da paz ele vai teleguiar*

*Enterrem meu coração na curva do rio...*

Agora conheceremos um pouco de Rafael Altomar. Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais. Há dezesseis anos mora na capital rondoniense. Além de artista, é comunicador social, produtor e ativista cultural; como ele mesmo gosta de se intitular, é um “militante da cultura beradera”.



Com participação ativa em diversos movimentos socioculturais, tais como “tribo do rock” e “festival beraderos”, é também gestor do “Coletivo C.A.O.S - Cultura e Arte Organizando o Social”. Atualmente trabalha como servidor público na vice-presidência da Fundação Cultural do município de Porto Velho<sup>27</sup>.

### 3.2 RAFAEL ALTOMAR: BERADELIA, A CULTURA DA BEIRA DO RIO

“Nós temos um trabalho chamado “Beradelia”. Qual é nossa proposta? Partindo da etimologia da palavra, *bera*: que seria “beira do rio”; e *delia*: “manifestação”, nós formamos a ideia de *manifestação da beira*. Essa é a bandeira que a gente levanta, que é a cultura beradera, a cultura da beira do rio.

A gente enxerga Porto Velho, Rondônia, como parte da Amazônia, mas ela é uma Amazônia um pouco diferente da que existe em Manaus, Belém e outras. Nossa Amazônia rondoniense é um pouco mais cosmopolita, nós tivemos colonização de muita gente. Nesse sentido, tem influência de muitos lugares, tanto do Brasil quanto do mundo inteiro: a Estrada de Ferro, o ciclo da borracha, o ciclo do ouro... e assim vai. Então, esse nosso trabalho, é um pouco de pesquisa também, porque a gente pesquisa um pouco sobre tudo isso e relata na música. Através da música a gente vai contando um pouco dessa história.

*Beradelia* é muito pela questão de buscar as origens nativas, nós somos da beira do rio, mas não é só isso. Nós temos também uma “psicodelia”, que é toda essa mistura de culturas em uma só, daí o termo “Beradelia”, que é local mas é universal também, ou seja, como a gente enxerga a Terra.

---

<sup>27</sup> “BERADELIA - BERA (beirada) + DELIA (manifestação) = BERADELIA (Manifestação da bera).

BERADELIA é o som da correnteza dos carros, da semente brotando no asfalto, da esperança no olhar de cada animal, em cada curva, esquina ou berada. BERADELIA é som beradélico, de aço, de madeira e de concreto, é o verde do muiiraquitã e o zumbido do Carapanã, é a locura que bate na velocidade, entre as curvas viajando, é o moleque doido da baladera pensando na próxima brincadeira. BERADELIA é a favor, nunca contra, BERADELIA sempre caminhando, achando graça, tirando onda, seguindo em frente com a poronga. BERADELIA é pra quem é BÉRA, pra quem tem e quem não tem, então se conforme, porque você é BERADERO também.” (Parte do release da banda “*Beradelia*” escrito por Rafael Altomar. Extraído em 22/01/2016 de <http://www.somindependente.com.br/2012/03/banda-beradelia-porto-velho.html>)

A proposta é basicamente essa, levantar a bandeira beradera. Mas eu acredito que essa bandeira ainda tá em construção. Essa identidade é misteriosa, mas nós temos um norte da coisa, quer dizer: é cosmopolita mas é amazônica.

### 3.2.1 MPBera – Música Popular Beradera

Nós costumamos dizer, e já tem muita gente aderindo a essa terminologia, que a nossa música é MPBera, ou, Música Popular Beradera. Esse termo surgiu através de um parceiro nosso, o Boca, ele colocou a MPBera como algo bem abrangente. Hoje a gente tá vendo gente do heavy metal falando que é MPBera, tem rap falando que é MPBera, então entra todo mundo, é a *Música Popular Beradera*. É uma música que tá saindo daqui, principalmente num movimento mais jovem. A galera tá aderindo bem essa ideia de “ser beradero”, assumir o rio Madeira, afinal de contas ele é o sustento do povo daqui; e o povo, eu não sei se foi por esse processo de colonização, o povo sempre viveu de costas pro rio, nunca se importou muito com o rio. Teve que vir uma usina destruir o rio, pra que todo mundo olhasse pro rio e agora ficar lamentando.

Eu enxergo um pouco assim, que Porto Velho foi construída de costas pro rio, e lamento por isso. Se essa consciência, que tá se despertando de uns tempos pra cá, tivesse acontecido antes, eu acredito que ia ser mais difícil conseguirem construir essas usinas por aqui; não ia ser tão fácil assim, acho que não ia ter tanto carro com adesivo “Usinas já” e essas coisas.

Apesar de nós não sermos contra o que eles chamam de “progresso”, nós não somos contra nada – temos até um manifesto chamado “manifestejo” (porque a nossa maneira de se manifestar é festejando) que foi um texto escrito a várias mãos e que começa, justamente, assim: “somos a favor” –, ou seja, nós não somos necessariamente contra a hidrelétrica, mas, por outro lado, somos a favor do rio, somos a favor dos povos ribeirinhos, somos a favor da cultura local... O que nós fazemos é tentar colocar uma ótica mais positiva nas questões: a gente não tem nada contra a hidrelétrica desde que ela não destrua os nossos rios, não destrua as nossas comunidades, e todo um problema que tá surgindo agora. A gente passeia nesse

terreno, nessa “bagunça” a gente vai tentando fazer uma música plural, da mesma forma que a gente enxerga a cultura daqui.

FOTO 1 – REPORTAGEM SOBRE O FESTIVAL BERADEROS. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: JANOR FERREIRA, GIOVANNI MARINI E RAFAEL ALTOMAR.



Fonte: Jornal Folha Jovem, 2007.

Esse termo, MPBera, é um rótulo que desrotula. Por que? Dentro desse termo esteticamente cabe tudo, se eu for pegar a minha banda “Beradelia” a gente tem uma variedade rítmica muito grande. A gente toca rock and rol misturado com reggae, com carimbó; faz blues, faz baião. Então tem essa mistura toda, aí tem o pessoal do hip-hop, tem o pessoal que faz meio que uma mpb mesmo, com um som mais acústico, mais melódico, mas que também se enquadra dentro disso. Tem o Leão do Norte (que é uma banda de reggae), banda Malcriados, Coveiros, Kali e os Kalhordas... E se for mais pra beira do rio mesmo, aí tem o Caribé, o Caribé é uma figura importante, ele é a pessoa que inventou a “cariberana”. Se for pra dizer que existe algo genuinamente da beira do rio, é a tal da cariberana. Eu até digo assim: se você colocar uma palavra no

google e não aparece nada é porque isso não existe (*risos*), no google não tem referência de caribberana, realmente isso é uma invenção local.

Então é assim, na MPBera esteticamente cabe tudo, mas o que é que eu vejo: eu vejo a nossa cultura como uma colcha de retalhos, cada retalho é um estilo, é uma estética, é uma musicalidade; mas o que tá costurando essa colcha de retalhos é uma linha de pesca beradeira. Ou seja, dentro da MPBera se encaixa muito mais a questão da ideia do que da estética. A estética é bem livre porque é muito difícil enquadrar o que é musicalmente uma “cultura rondoniense”. Ela é mais ideológica do que estética, parte mais da ideia da música e da letra do que do ritmo; são as mensagens que vem nas letras.”

### 3.2.2 Urbanidade amazônica

“Eu tiro a minha música do cotidiano, do cotidiano e da história, e também da história que se escuta *no* cotidiano. Olha, pra fazer música eu sou muito influenciado pelo que eu tô vivendo “agora”, pelo que me cerca. A maioria das minhas músicas são falando do que acontece comigo e do que tá acontecendo no meu entorno. A gente tenta não ser muito “temporal” na música, pra não ficar “datado”, mas geralmente nasce do cotidiano.

Minha música tem bastante relação com Rondônia, com a Amazônia, com a nossa realidade urbana, “amazônica urbana”, eu canto muito isso. Na Amazônia nós temos metrópoles. É impressionante você chegar em Manaus, em Belém... eu fui pra Macapá de barco, você vai fazendo a curva no rio Amazonas, de repente vem uma selva de pedra no meio da floresta. A urbanidade amazônica é uma coisa muito forte também, além dessa coisa da mata.

Por exemplo, a questão da “música regional”, durante muito tempo uma “galera” foi criticada por isso. Quando se falava “música regional” muitas pessoas associavam a quê? O “cara” no violão e voz cantando a vitória régia, a arara, o macaco, a canoa... e tudo isso. A música daqui é isso também, mas tem mais coisa. Hoje em dia tem uma cara nova de uma Amazônia um pouco mais urbana, que valoriza essa raiz da beira do rio, esse conhecimento caboclo, essa cultura indígena, a coisa dos quilombos que tem

aqui (tem muita cultura negra em Rondônia), valoriza tudo isso. Tudo bem, mas e aí? E a nossa realidade aqui, hoje, qual é? Poxa, é a violência, tá tendo assalto pra caramba, a “galera” já tá formando uma cracolândia ali no centro. Aqui tem uma realidade de todos os problemas urbanos que os grandes centros sofrem, e que a gente sofre também, e que muitas vezes não é observada.

Eu chego pra tocar em alguns lugares, e tem gente que pergunta se aqui em Rondônia tem jacaré no meio da rua... “como é que é?”, fazem algumas perguntas um pouco absurdas, apesar de eu já ter visto jacaré aqui no meio da rua (*risos*)... mas não é algo assim tão comum (*risos*)...

Eu sou do *Coletivo Caos – Cultura e Arte Organizando o Social*, o Coletivo Caos surgiu da ideia de uma web-rádio. Em 2008 o Cid e o Leo tiveram a ideia de fazer a web-rádio Porto Velho Caos, aí falaram comigo. No início era Porto Velho Caos porque era o refrão de uma música da banda *Malcriados*: “*Porto Velho, Porto Velho, Porto Velho caos...*” Dessa web-rádio começamos a fazer o quê? Fomos dar apoio pras bandas, tocar as bandas daqui e transmitir os shows pela internet, essa era a ideia.

Começamos a rodar os festivais do Norte todo, fomos pra Manaus, Macapá, Rio Branco, Belém, Roraima... a gente já rodou bastante fazendo transmissão de festival ao vivo e tudo mais. Foi com esse trabalho que se iniciou, começou a juntar bandas, juntar gente, aí a gente pensou: poxa, esse negócio cresceu, isso pode dar um “coletivo”. Então, do “*Porto Velho Caos web-rádio*” a gente fez o “*Coletivo Caos – Cultura e Arte Organizando o Social*” que até hoje trabalha nessa questão de fazer eventos, divulgações e fortalecer a cultura local; tem a página na internet [coletivocaos.blogspot.com.br](http://coletivocaos.blogspot.com.br) e também a página da rádio.

A gente vem trabalhando com essa questão de cultura local em várias áreas, tem um evento que fazemos que é o *Festejo Beradero*, que é um festival de artes integradas (FOTO 2). Tentamos sempre levantar essa bandeira beradera mesmo, por exemplo, normalmente os eventos de música que fazemos com as bandas locais chamamos de “beranights”.

FOTO 2 – FESTEJO BERADERO.



Fonte: cartaz de divulgação do evento.

Outro movimento interessante, que acontece terça-feira no Mercado Cultural, é o *JamBera*. Ali foi um espaço que começou pequeno, com os músicos se reunindo pra tocar de um jeito bem informal (“*Jam*” é isso, é uma reunião de músicos e amigos pra fazer som sem muito compromisso). Dessa iniciativa foi crescendo, o pessoal começou a se organizar mais, e hoje muitas das bandas da cidade que estão começando se apresentam por ali.”

### ***Me avisou (Rafael Altomar)<sup>28</sup>***

*Ele me avisou oh, oh, oh, oh*  
*que na beira do rio tem boto tem cobra e arraia enterrada*  
*Ele me avisou oh, oh, oh, oh*  
*que na beira do rio tem boto tem cobra e arraia enterrada*

<sup>28</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Q4sTBN4xEQ&feature=youtu.be>

O boto veio me dizer  
 que ninguém acredita que ele pode aparecer  
 A cobra só se enrola em mané que dá mole  
 já chega pagando pra ver

Arraia em silêncio na beira enterrada  
 com um esporão como uma seta apontada  
 Arraia em silêncio na beira enterrada  
 com um esporão como uma seta apontada

“Terno e gravata, e se você observar a ponta da gravata é o ferrão  
 e na ponta do ferrão tem a ponta da peixeira apontada pra sua cabeça.  
 Ele mata na boca do fuzil, ele mata na ponta da caneta,  
 Alô, alô caboclada, Beradelia...”  
 Ele me avisou oh, oh, oh, oh  
 que na beira do rio tem boto tem cobra e arraia enterrada  
 Ele me avisou oh, oh, oh, oh  
 que na beira do rio tem boto tem cobra e arraia enterrada

“Ele me avisou, ele te avisou, ele me avisou, ele te avisou  
 ele me avisou, ele te avisou, ele me avisou ele te avisou...”  
 “É tudo bon vivant seu doutor,  
 carapanã de sangue encheu voou  
 Na próxima eleição comigo tem é cem,  
 eu não voto em ladrão, em ninguém  
 que não me representa, confio em Jesus isso faz a diferença.  
 Cê pensa, cê pensa que esses caras tão ligando pra você (não)  
 é tudo ilusão, uma imagem de TV  
 Bonita, terninho bem cortado,  
 estilo moderninho, cabelinho revoltado  
 Eu acho que esses caras tão achando que caboclo é abestado, otário (vichi)

*O povo ta ligado em figurinha carimbada  
 você quer ir pro telhado mas pode cair da escada  
 Dinheiro, dinheiro, só nisso que cê pensa  
 dinheiro, dinheiro, só nisso que cê pensa  
 nem todo seu dinheiro vai pagar sua sentença  
 no dia do juízo quero ver cê se explicar  
 somente Jesus Cristo pra ter dó e te salvar  
 É tudo bon vivant seu doutor,  
 carapanã de sangue encheu voou  
 É tudo bon vivant seu doutor,  
 carapanã de sangue encheu voou..."*

*Ele me avisou oh, oh, oh, oh  
 que na beira do rio tem boto tem cobra e arraia enterrada...*

O terceiro entrevistado é Rubens Vaz Cavalcante, mais conhecido como Binho. O artista é doutorando na área de Teoria da Literatura (IBILCE-UNESP), possui mestrado na mesma área pela Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto (2002). É professor da Universidade Federal de Rondônia - UNIR, no curso de letras, Línguas Vernáculas. Tem experiência na área de literatura, com ênfase em teoria e crítica literárias, atuando principalmente nos temas: poesia, crítica, música e artes.

Em seu blog<sup>29</sup>, o professor e músico define-se da seguinte maneira: "Rondoniense da gema, nascido em Porto Velho, às margens do Rio Madeira, num dia ensolarado do século passado. Professor universitário e artífice arteiro (poeta, cantador e violeiro)". Atualmente é pró-reitor de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal de Rondônia.

---

<sup>29</sup> Acesso em 20/01/2016 <http://rubensvazportovelho.blogspot.com.br>



### 3.3.1. BINHO: IMAGÉTICO, SONORO, VERBAL...

“Existe uma música feita em Porto Velho, mas eu não diria que ela é *de* Porto Velho porque as influências são muitas, a gente sempre teve essa natureza de ser uma “babel”, então, desde o momento da fundação da cidade as influências sempre foram múltiplas. No momento, por exemplo, da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré a gente teve aqui um manancial de culturas muito grande e todas elas, de uma maneira ou de outra, deixaram uma herança pra gente. Tanto é que os nossos compositores são capazes de construir, de compor canções com referência nordestina porque os nordestinos estavam presentes na cena; a gente tem vários compositores de baião, de forró, dessa coisa mais de raiz mesmo.

Mas a gente também tem compositores de blues, que vem com a música dos negros – tanto os negros ingleses como os norte americanos que vieram pra cá – não só os negros, a própria cultura que veio pra cá trouxe o jazz. Então a gente tem essa vertente do blues, do jazz; assim como a gente tem a vertente do samba que é uma coisa tipicamente brasileira, mas que também vem nessa primeira leva com os primeiros compositores que participaram do processo de formação. O próprio “Porto Velho Hotel”, que é o nosso primeiro hotel, tinha música ao vivo com bandas de jazz e todos os músicos eram moradores daqui. Teve alguns instrumentistas que ficaram famosos, como Manga Rosa por exemplo.

Nesse sentido, nós temos então um traço de babel que não nos dá assim uma “identidade”, ou talvez então, a nossa identidade seja a diversidade. É da nossa natureza ser diverso, você vê, por exemplo, na música baiana tem lá o axé com uma representatividade muito grande; e outras culturas cada uma vai ter uma representatividade que marca. Eu acho até que na Amazônia, se a gente pensar no Pará por lá tem o carimbó; já no Amazonas hoje em dia tem uma coisa muito forte do boi que tá ganhando espaço e uma representatividade cultural de identidade mesmo do povo. Mas quer dizer, isso, dessa forma, a gente não tem.

O que nós temos são compositores de músicas, de música popular brasileira eu diria, com várias influências. Agora, aonde é que a gente pode encontrar um traço de identidade, eu acredito que seja nas letras. Nas letras a gente encontra esse traço que

nos qualifica como *homens da Amazônia*. A paisagem natural e a paisagem humana aparecem na letra, na verdade o traço não tá na música, mas na poética, é aí o único lugar onde eu consigo perceber essa regionalidade que os “caras” falam tanto.

O que é ser um compositor regional num período de globalização? É muito difícil ser “regional”, porque hoje é o tambor da tribo batendo na lata. Então o “tribal” e o “urbano” eles já se fundiram, não tem mais essa coisa de uma raiz “pura”, a “nossa música”. Eu acho que é a nossa música, mas não como uma identidade totalmente definida, é por aí a ideia que eu tenho de música feita aqui.”

### 3.3.2 Respiração musical...

“Eu vejo música em tudo. Eu já fui percussionista, mas hoje sou mais violonista, pra pessoa que trabalha com percussão, tudo é música. É a panela que bate na cozinha, é uma colher que cai no chão; quer dizer, de uma maneira bem superficial a gente poderia dizer que a música é a arte dos sons. Mas a arte dos sons se apresenta realmente enquanto seleção e combinação, ou seja, saber aproveitar toda essa riqueza sonora que se tem em volta e perceber nisso *um traço*; música pra mim são as coisas que a gente respira e escuta.

Não acredito muito nesse lance de inspiração, pra mim música é feita através de um processo de pesquisa e de lapidação até atingir aquilo que você quer, qual é sua proposta pra aquele trabalho. O artista hoje que não pesquisa cai num lugar comum, ele começa a se repetir, e se repetir já tem muita gente fazendo isso. Quem faz isso não vai acrescentar nada, só vai somar ao coro dos confusos.

Já sobre a questão da relação da música com os sentidos, a música é sinestésica. O que tá no primeiro plano talvez seja a sonoridade, mas ela provoca os nossos sentidos de maneiras diferenciadas. Você pode, não necessariamente só da letra, mas até da própria música instrumental, criar ambientes imagéticos. Às vezes até pelo título da música você já é um pouco conduzido, mas aí você percebe que na verdade o que te conduz é a composição, pode ser ela instrumental ou cantada. Ela pode criar esse processo de imagem, de sonoridade e de verbalidade – o verbal, o sonoro e o imagético – então a gente teria o verbo, a imagem e o som; na música isso é

o que funciona, mesmo quando ela não tem a palavra, a letra, mas o verbal ele é *sugerido*.

Então, a partir da recepção a pessoa começa a “dizer” coisas. A gente tem que considerar o aspecto da recepção, que tipo de música a pessoa tá acostumada a *receber*. Até porque é comum a defesa: “não, não gostei disso!” Aí a pessoa já fecha: “Eu só gosto disso!”. Quer disser, isso é uma opção, não tem nada de errado com isso, mas às vezes tapa, limita; não permite que a pessoa perceba a totalidade dos sentidos que estão em jogo na música.

Mas tem a questão do ritmo que meche com o corpo, o sistema de audição é completamente colocado à prova, o sistema intelectual; são várias questões que estão em jogo e movimento.

Os cheiros, às vezes a música promove essa sensação. Numa lembrança, por exemplo, você resgata numa música a imagem de um lugar onde tinha um cheiro característico (na literatura isso é comum), mas a música faz isso também.

Se você tá escutando uma música e se lembra de alguém, uma pessoa legal, “a gente tomava café na varanda lá de trás, aquele café cheiroso...” aí o processo sinestésico na composição musical é fundamental, é preciso entrar na música e sentir o que ela permite pra se ter um entendimento mais amplo; mas pra isso não precisa ser nenhum “ser de luz”, “iluminado” não, qualquer pessoa tem direito a isso, basta ela querer, se conectar.

O problema é que a música, no nosso tempo globalizado, ficou meio que como trilha sonora pro cotidiano do “cara”, então ele já nem *percebe* mais; a música tá ali no ouvido “penduradinha” [alusão irônica ao uso excessivo de fones de ouvido], mas ela não é algo que esteja mexendo necessariamente com a sensibilidade dele. O máximo que ela tá dando ali é uma pilha pra ele correr atrás do que tem que correr, ou então livrando ele dos ruídos urbanos, quer dizer, é mais um processo de defesa do que um processo prazeroso.”

### 3.3.3 Música e regionalidade

“Quando se fala em regionalidade, eu entendo que é porque tem todo um contexto cultural envolvido. Mas o que acontece é que, antes, quando alguém dizia que você era um compositor regional ele tava querendo dizer assim: ele não é top, ele é “regional”; ele não tá na cena, ele tá numa “ceninha”. Hoje em dia, o conceito de regional na música não é o mesmo que se tinha antes. Não é simplesmente aquilo que está sendo feito “ali”, como algo isolado. Hoje o regionalismo tem o mesmo espaço na cena.

Alguns autores desenvolvem até um conceito de “glo-cal” quer dizer, aquilo que é local mas se transforma em global. Vamos pensar aqui nos “lenines” da vida, vem do Recife com uma base completamente regional, mas de repente se abre pro mundo. Então eu acho que o processo de regionalidade agora obedece outros princípios; talvez ele tenha uma identificação que possa ser um ritmo específico, mas talvez possa ser a temática da própria composição. Então, ninguém pode mais pensar em regionalismo como uma coisa fechada e pequena.

O conceito de “glocal” eu acho legal. Eu não me lembro o autor que fala isso, mas seria uma diferença entre o que é globalizado e o que é mundializado. Quer dizer, o global é uma produção que a partir de um pensamento externo a arte constrói um padrão de consumo. E a mundialização não, é um processo natural de transcendência da própria arte, ela vai ganhando espaço pela qualidade e não pela mídia. Nosso país é rico de pessoas assim, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, só pra citar duas “medalhonas”, mas tem muitos outros que estão fazendo esse mesmo processo, parte da música brasileira, mas transcende; salta o muro do “regional” e vai pro universal mesmo.

A mundialização, pra mim, é um conceito diferente de globalização. A globalização trabalha com essas formas modelo, é mais ou menos assim: você coloca dez grupos de um mesmo estilo, desses que tão na mídia, tocando aqui nas suas costas, e você não identifica qual é qual, e se eles cantarem a mesma música aí que você não identifica mesmo. Por quê? Porque é um padrão de vibração de consumo, aí

todo mundo compra. O “cara” compra mais porque o vizinho já tem, aí ele quer ter também; e também porque ele se sente “normal” tendo aquilo.

É um processo de “normalização” pela homogeneidade, sendo que a arte é profundamente heterogênea, isso é contraditório, e por aí dá pra ver que é uma massificação mesmo, uma globalização. “Vamos vender isso. Vamos!” “Vamos transformar isso numa marca. Vamos!” Isso aqui vai ser “sertanejo universitário”, aí você vai ver não tem nada de diferente do outro, é a cópia de um sertanejo que já não era sertanejo, a diferença que você vai ver é lá na raiz; esse já não tem nada a ver com a raiz, nem as vozes são mais as mesmas. O que eles estão cantando é pop, na verdade o conceito é pop. Algumas raízes conseguiram se manter com essa ascensão “pop”, outras não, fraquejaram, perderam espaço. E que agora estão retornando, mas já pelo processo de “mundialização”, por exemplo, o samba de raiz.

No rio de janeiro, agora, diversos lugares que você vai já é o samba de raiz, enfraqueceu aquela febre do pagode. A própria Bahia já começa a retomar aquele axé mais de tradição mesmo, não esse axé popificado. E outros ritmos que tão passando pelo mesmo processo, que tinham sido massificados a ponto de perder a “cara” e que agora perceberam que não valeu a pena, então tão voltando pra raiz. E eu espero que o sertanejo tenha essa força, poxa, Pena Branca e Xavantinho, Tião Carreiro e Pardinho e tantos outros são artistas grandes, mas estão escondidos por um processo de globalização, aí que eu percebo a diferença. Mas eles podem ser salvos pelo processo de mundialização, porque pelo processo de globalização vai ser difícil, porque já existe um padrão de consumo e um público que consome sem pensar. Ainda tem isso, elimina o poder de crítica do consumidor.

Eu vejo por aí, mas o resgate vai se dar justamente porque cansa essa repetição. As pessoas que estão consumindo, elas só consomem até quando aparece outro. Aparece agora o “fulano”, então não quero mais aquele, quero esse. Quer dizer, tem vida curta o produto da globalização, mas ele tem um poder de infiltração muito grande que é danoso; porque ele arranca da pessoa o poder de crítica, ele não tem mais crítica, ele consome porque tá na moda, tá “legal”. “Não pô, eu tô com a moçada, eu tô dentro!” Ninguém quer tá fora. Isso é uma coisa visível, o que eu tô falando não é

nada de novo, basta prestar atenção que se vê. Essa questão não é conceitual, é modismo.

Quando eu comecei a escutar música, eu comecei escutando rock and roll, na minha geração eu acredito que o nosso pop era mais elaborado, eu posso falar, por exemplo, no rock progressivo, era uma coisa mais rica. Aí depois veio o contato com a música popular brasileira, mpb, jazz, blues; eu tinha amigos que ouviam esses sons, e também minha curiosidade musical me levou a isso. Mas o contato com a música instrumental brasileira foi mais forte que o contato com a música cantada, a música instrumental brasileira me tocou profundamente, principalmente Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Foram dois músicos que me fizeram dar uma guinada no meu pensamento musical, eu comecei a ver a brasilidade numa perspectiva nova.

Eu escutei muito blues, B.B. king, Eric Clapton, esse trabalho que eu tô apresentando agora, *Blues pra lá de azuis* (FOTO 2), é de certa forma uma influência de tudo isso. Já, ano passado, eu fiz um trabalho de samba, era o “sambedoria”, era um show de piano e voz. Também tem essa influência do samba, mas que vem meio que pelo Paulinho da Viola, vem por uma vertente mais elaborada.

FOTO 3 - SHOW BLUES PRA LÁ DE AZUIS



Fonte: foto feita pelo autor em Porto Velho, 2013.

Eu tive essa sorte de conviver com pessoas que já me deram a coisa filtrada. Por isso que eu percebo hoje, que talvez o que falte pra esse pessoal ter uma visão melhor da música feita no nosso país é as pessoas terem um filtro. “É, tem isso aí que você escuta, é legal, mas escuta isso aqui, vai que você gosta...” Talvez seja só falta de oportunidade, no meu caso não, as oportunidades vieram.

Eu morava num bairro musical, onde “toda garagem” tinha uma banda, era o Cruzeiro, onde agora é o centro. A casa da minha mãe era ali na Afonso Pena com a Getúlio Vargas, e ali por perto tinham vários instrumentistas que hoje são músicos, compositores da cidade que a gente cresceu juntos escutando coisas, trocando figurinhas.

A gente não tinha o “face”, a gente não tinha o “youtube”, mas a gente tinha os amigos, que viajavam, e que quando voltavam vinham cheios de novidades, e naquela época a pirataria era fazer um cassete. Você ia na casa de um amigo, “Pô, to com uns ‘bolachões’ novos”. Aí você chegava lá com um cassete, às vezes pra regravar em cima, quer dizer, era um processo que você ainda tinha o contato com o *outro*. E eu acho que é esse contato que a gente perdeu, em função muito das mídias, de um certo modo não tem um facilitador.

O que eu quero dizer, é que hoje você tem acesso a um conteúdo musical mas é assim, “se vira”. Naquela época não, os “caras” tinham uma paciência: “Pois é, eu tô estudando no Rio e fui assistir uma apresentação do Gil, aí o pessoal tava vendendo um disco dele lá, eu trouxe aqui...” Aí o “cara” já fazia uma série de comentários, você já tinha um histórico. Não é que na mídia não tenha um “histórico”, você pode ir atrás das informações, mas não tem esse diálogo, essa espontaneidade. Na mídia, como são muitas informações desconexas, muitas das vezes você termina não registrando nenhuma.”

### **3.3.4 A arte enquanto poder de transformação humana**

“Não só a música, mas a arte é um procedimento de educação da nossa sensibilidade, e que é um procedimento de educação prazeroso, que mexe justamente com sentidos que às vezes no dia a dia a pessoa não tem oportunidade de usar. Esses

sentidos são resgatados, e nesse resgate ocorre um processo de humanização mesmo; ao ponto de você chorar diante de determinadas obras, de você se sensibilizar diante de determinadas situações provocadas pela própria arte.

E como a arte é o nosso inventário de sentimentos, é lá que você vai encontrar realmente o nosso significado humano, e quando você resgata isso você se renova enquanto ser humano.

Tem também um incentivo interessante que a arte dá pra nossa necessidade de “estar com os outros” dividindo esses momentos. Isso também é um processo que eu acredito que qualifica as pessoas num sentido de aproximação humana mesmo; de observar o outro. Às vezes a gente tá numa multidão mas não tá vendo nada a não ser o próprio umbigo, e eu acho que a arte nos toca de tal maneira que você se desperta pra quem tá do seu lado: ou pela vontade de estar mais próximo, ou pela vontade de que ele esteja se sentindo tão bem quanto você.

E mais ainda, no final desses momentos vem um processo de reflexão, que geralmente é um “bate papo”: vai na casa de um amigo, ou num boteco, conversar sobre a exposição que viu, o filme que viu ou o show que assistiu. Quer dizer, de um certo modo a arte promove esse momento de humanização. Eu chamo de humanização porque tem hora que eu acho que a gente perdeu alguns traços de humanidade, assim, em função do individualismo, do neoliberalismo que é a mesma coisa e outros comportamentos que o ser humano foi construindo que isolaram, nos tornaram ilhas. E hoje a gente já tá na condição de arquipélago, meio que uma ilha ficando pertinho da outra, daqui a pouco a gente vira um continente. Por aí eu vejo a função da arte, nesse sentido eu acho que ela pode nos modificar. Talvez seja um dos poucos instrumentos que nos resta pra gente conseguir mobilizar o ser humano pra um mundo melhor.”

### ***Esquina do tempo (Binho)***<sup>30</sup>

*Cuidado que naquela esquina tem a nossa história*

*Tem o Jota Lima, tem o Bar do Arara*

*Tem dona Chiquinha e seu tacacá, ah, ah...*

---

<sup>30</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=tyuwnUjDqOg>



*Depois se dobrar a direita tem o Municipal  
Tem o beco do mijo, tem o Bar Central  
Tem o Café Santos e o Internacional*

*Na sombra do coqueiro da baixa da União  
Quem sabe na Rua da Palha ou na ladeira do João  
Barril...*

*Enquanto no meio da praça o Pacato dança  
o Leonardo toca, o Roscode avança  
passa o Beleza já vai trabalhar, ah, ah...*

*Maria cachacinha bela toma uma de cem  
Dom João na igreja já rezou amém  
padre lambretinha, quem chamou é a mãe!*

*Batuque no terreiro, Santa Bárbara chegou  
Corre Campo, Malhadinho quanto tempo já ficou,  
pra trás...*

*Ainda temo cabo Lira sempre a recitar  
Lindas poesias tem o Bolivar  
tem o cabo Ivo e o Tupinambá, ah, ah...*

*Acorda velho Pimentel veja o que aconteceu  
a Estrada de Ferro dizem: renasceu  
e o velho relógio o tempo percebeu*

*Debaixo das Três Marias uma praça apareceu  
e bem no meio da praça elas, eles, Tu e Eu*

*a cantar...*

Conheceremos agora Nei Mura, o principal expoente do grupo de *hip hop* amazônico “Comunidade Manoa”. Nei nasceu e cresceu no bairro Mucambo, em Porto Velho. Mucambo é um bairro tradicional da cidade, que tem sua história atrelada à cultura nativa. Formado em geral por negros e pessoas de menor poder aquisitivo foi ali que nasceu o primeiro terreiro de umbanda da região, o terreiro de Santa Bárbara. Muito da poética de Nei Mura traz os elementos da vivência cotidiana nesse bairro.

Nei também faz questão de assumir sua descendência indígena, de onde vem o nome artístico: *Mura*, o qual é uma homenagem à etnia indígena de mesmo nome, que dominou boa parte da calha do Rio Madeira. Nei Mura é militante ativo da cultura *hip hop* e atualmente é considerado como uma das referências do rap Amazônico.

### 3.4 NEI MURA: COMUNIDADE MANOA, O *HIP HOP* DA FLORESTA

“O *hip hop* entra na nossa vida na década de 80 de uma forma muito forte devido ao *break dance*, tiveram vários filmes: *break dance* um e dois, *flash dance*. Ou seja, a indústria do cinema. Teve então, aqui em Porto Velho, uma geração que marcou aquela época, o Fred, o conhecido Dentinho que é o Leandro e hoje é pastor na igreja. O conhecido Fama que é o Edjales que hoje tá na secretaria do meio ambiente.

Na década de 90 já vem mais o movimento do *rap* pela influência de São Paulo, naquele eixo do centro sul: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Então, nesse eixo aí a gente se influenciou por vários grupos. Vários expoentes do *rap*, Brasília tem o Gog que eu considero um cara bem politizado, São Paulo tem outros grupos, como por exemplo, Racionais. A gente se influenciou bastante por essa geração “das antigas”, que a gente chama de “griolos”, que são os educadores, que vêm alimentando essa ideia de que o *hip hop* não é só arte pela arte, ele tem toda uma história que vem desde os Estados Unidos na década de 60, com Martin Luther King e todo um arcabouço de movimentação de juventude e de “rebeldia”, juventudes que ajudaram a marcar o país em vários momentos da história.

Então, o *hip hop* vem como algo alienígena, vem como uma experiência de jovens urbanos que lutaram contra o racismo na época dos grandes líderes, como Martin Luther King, e chegou no Brasil através da indústria do cinema. E foi reconhecido como um movimento politicamente urbano, de juventude e de mobilização. Isso, na década de 90 quando houve uma rediscussão sobre o movimento do *hip hop* no Brasil.

Como uma forma de guardar essa memória do que é o *hip hop* é que a gente sempre mantém acesa essa ideia de que o *hip hop* tem que estar politizado e consciente; e é preciso pensar também nessa questão do profissionalismo no *hip hop*, que é o que a gente chama de sustentabilidade do movimento, pra que o artista possa ter a sua própria cadeia produtiva, sua independência. Enfim, o *hip hop* traz pra gente essa experiência de vida, como cidadão crítico do nosso país e como artista e profissional. É claro que o sonho de muitos *rappers* é estar nos palcos, nos shows, ter o seu CD gravado, mas também poder estar contribuindo não só na parte cultural, mas também na parte de intervenções, estar junto com os outros movimentos. Já tem grupos que estão no MST, o Aliado G que é de São Paulo, o Gog também e outros, sempre contribuem com os movimentos sociais de luta. O *hip hop* sempre foi ferramenta, instrumento de mobilização.”

### 3.4.1 *Hip hop: arte, cultura e política...*

“O termo *hip hop* engloba quatro artes: o *rap*, o *Djing*, a *breakdance* e o grafite. Não existe “movimento” *rap*, “movimento” *breakdance*, “movimento” DJ ou “movimento” grafiteiro. O que existe é uma cultura *hip hop* que é a união dessas quatro artes. Então, quando se fala em *rap*, é *hip hop*; quando se fala em grafite, é *hip hop*, tá expressando o *hip hop* ali através das artes plásticas. Quando se fala em DJ, que é quem dá o ritmo como se fosse um “maestro”, também é *hip hop*. E assim também pode ser com o *rap*.

Existe toda uma tradição que vem desde o Afrika Bambaataa, que é quem reuniu todos esses segmentos artísticos e criou um termo chamado *hip hop*. E esse movimento não é totalmente americano porque foi em Nova Iorque, mas foram os descendentes de espanhóis e também as comunidades latinas, jamaicanas e afro-americanas que desenvolveram esse movimento. A primeira celebração do *hip hop* foi

no Bronx, no bairro nova-iorquino, na década de 60. O *hip hop* tem uma identidade, um início, uma formação. É um movimento político-cultural de juventude.

Então, ele chega no Brasil na década de 80 pela indústria do cinema, em 90 é a época do *rap*, onde ele se torna mais evidente. E em 95 se cria o termo MH2O, que nasceu com o Milton Sales, um dos produtores dos Racionais. Em 1995, no Vale do Anhangabaú teve um grande festival, e por lá deu uma chuva e ele fez uma brincadeira e disse: por que não criar o “movimento das águas” já que tá chovendo? E usaram esse “H2O” e “M” de movimento, e ficou *Movimento Hip Hop Organizado*. Isso foi pra dizer que o hip hop tem uma forma de organização que ainda tem muito pra ser estudada, tanto nas suas regiões como nos seus estados.”

### **3.4.2 MHF: Movimento *Hip Hop* da Floresta**

“Conforme o *hip hop* foi crescendo, tomando espaço, ganhando adeptos e pessoas colaboradoras de universidades, de ONG’s, de movimentos sociais e mesmo apoio de pessoas individuais, o *hip hop* foi tomando essa identidade em regiões que não são do mesmo bioma. Como a Amazônia que tem uma “pegada” musical, os Pampas lá do Rio Grande do Sul também; aí tem o Maranhão que é uma “pegada” mais ligada ao movimento negro. Então, criou-se todo esse coquetel de conceitos e práticas em torno do movimento, aí sim que cada movimento largou a ideia do MH2O e começou a se identificar.

Aqui em Rondônia, criamos a ideia do MHF que é Movimento *Hip Hop* da Floresta, que é essa ideia de entender que vivemos em uma área florestal, apesar do desmatamento, tem ainda uma cobertura florestal muito grande. Vivemos rodeados da maior floresta tropical do mundo que é a floresta Amazônica.

O Maranhão já começou a se identificar como quilombo urbano. Aí tem Recife com a questão do maguebeat. Aí vem o Rapadura, que é um fenômeno atual do *rap*, que usa a linguagem nordestina, sempre trazendo de volta cantores da época como Luiz Gonzaga, fazendo mixagem através da batida do *rap* com outros elementos vocais da região dele.

Ou seja, o *hip hop* começou a tomar as suas formas e as suas identidades. E aí Rondônia começa a se despertar pra isso em 2003. Se a gente é Amazônia, a gente vive numa floresta, somos descendentes de indígenas, temos nossos avós com histórias do tipo que eram pescadores e vieram morar na cidade, ou, pequenos agricultores que quiseram sair do campo por questão de miséria, vieram tentar a vida na cidade. E a gente acaba tendo essa ligação direta com essa raiz, com essa raiz de relações sociais. E aí por que não criar essa ideia de MHF, Movimento *Hip Hop* da Floresta? E aí vem a grande pergunta: o que é ser da floresta como *hip hop*? Isso aí é um conceito que a gente ainda tá trabalhando, essa conceituação do movimento.

Então, como o *hip hop* tem algo comum que é a arte, a dança, a música, as artes plásticas e o DJ que não é diferente dos outros estados. Por que não adequar a arte do *hip hop* com a realidade local?

O que a gente fez na verdade não foi uma desvalorização pra criar um valor novo, a gente só adequou o *hip hop* às questões regionais. E isso foi se refletindo no dia a dia de cada um. Eu, na verdade, deixei até de usar toca, comecei a usar chapéu de palha, boné. As camisas que eu gostava de usar que eram de moletom, eu já troquei por poliéster que é um tecido mais fino, mais apropriado pro clima daqui que é muito quente. E a gente começou a valorizar também as biojoias, que são sementes daqui como o açaí, coco, semente de jarina, tucumã...

A gente começou a usar esses artesanatos, tanto feito por mãos indígenas, como por artesãos daqui do município. Eu usava aqueles cordões de metal e aquilo no sol queimava o pescoço da gente (*risos*). E a gente achava o máximo porque a gente via os astros do rap mundial cantando com esses colares. A gente pensava que podia viver essa imagem do vídeo clip, apesar que eu acho que ainda tem muitos que ainda estão “dentro de um vídeo clip”. Mas a gente conseguiu transcender, teve inclusive alguns manos, alguns “caboclos”, que começaram a assumir essa nova identidade só que desistiram no meio do caminho. Nós ainda não conquistamos o nosso sonho, que é se tornar referência mundial, mas a gente acredita que podemos influenciar.

O sonho nosso é esse, conquistar a Europa, o mundo, não só o Manó mas outros grupos que trabalham com regionalidades no Norte, outras regiões, que trabalham com essa mistura de ritmos.

Se você faz uma coisa diferenciada, e você consegue mostrar que isso se trata de uma identidade sua naquela localidade e isso é uma riqueza a mais na cultura *hip hop* você pode emplacar. Eu ainda não vi até agora nenhum *rapper* com um CD gravado com um cocar na cabeça. E tem *rapper* indígena que canta, se não for indígena de pai e mãe, mas ou é de pai ou é de mãe. Em Tocantins tem dois que são de pai e mãe.

*Rap* pra mim é música. Na época da década de 60 ele era chamado “cantarolalido”, “tagarela”, mas como ele veio se transformando bastante, inclusive incorporando diversos instrumentos musicais ele se torna música; mas não perde essa característica do *rap* devido à batida “Def”, que é a batida, o ritmo do *rap* mundial. E o Manoa trabalhou nesse equilíbrio entre a batida mundial do *rap* e os elementos regionais; onde entram os instrumentos, som de pássaros, som de água, instrumentos indígenas.

A gente dá até uma definição, que a gente entende o Manoa como se fosse um ritmo igual o do “banzeiro”, ele não pode ser nem muito rápido e nem muito lento. Ele tem que tá naquele equilíbrio, ele tem que ter essa mesclagem dos elementos do *rap* com os elementos da natureza. O banzeiro é o movimento das águas, toda água que se movimenta, que vai naquele movimento e para lá na beira do barranco é banzeiro; seja por um barco que passou, seja pelo movimento do rio, mas não deixa de ser banzeiro, que é a água em movimento, é o ritmo das águas. A gente tentou imaginar que a nossa produção teria que seguir esse princípio, essa identidade através desse ritmo.”

### 3.4.3 A volta do veneno...

“Sobre a visão que a gente tem do *hip hop* nos dias de hoje, uma visão global, é que o *hip hop* chegou no Brasil de uma forma alienígena, na “febre” da dança, mas a gente entende também que foi tipo um veneno que os Estados Unidos nos deu<sup>31</sup>.

E aí o que que nós fizemos? A gente extraiu o soro desse veneno e estamos devolvendo o soro pra eles. É aquela ideia de aldeia, nós temos a nossa aldeia e nós

---

<sup>31</sup> Aqui Nei Mura faz uma crítica a algo que seria como uma espécie de herança cultural exclusivamente norte americana enraizada no universo do *hip hop*. Herança essa da qual eles se apropriaram e a seu próprio modo reinventaram.

podemos mostrar a nossa aldeia pro mundo também, mas do nosso jeito. Porque a cultura musical é universal, a música é universa; você pode se apropriar e reinventar, porque todo instrumento, seja ele indígena, seja ele clássico você pode trabalhar algo próprio ali, algo seu, e fazer o seu trabalho ficar em evidência, dentro de uma proposta, dentro de um tema.

A gente entende que acabou devolvendo, é uma antropofagia cultural, a gente ingeriu isso, engoliu tudo isso, digeriu aqui no nosso estômago e acabou devolvendo pra eles de outra forma. Então a gente acabou extraíndo o soro e devolvendo pros Estados Unidos e pro mundo mesmo. Essa é a veia de um *hip hop* amazônico, de um *hip hop* (vamos dizer) beradero, de um *hip hop* dos pampas ou nordestino, não importa; mas a produção musical dá essa oportunidade pra que o *hip hop* possa mostrar o seu trabalho, seja dentro de uma comunidade urbana, de uma comunidade de periferia, ou pode ser até em uma comunidade religiosa, assim vai.”

#### **3.4.4 A vivência no Mucambo**

“A gente costuma falar da gente no *rap*, o *rap* tem essa coisa de falar de “mim mesmo”. Eu gosto de falar da minha infância através da música, do *rap*. E isso me localiza na música, dentro da música. Tem aquele *rap* de pesquisa, que se lê no jornal o que tá acontecendo no país hoje, você faz uma análise de conjuntura e escreve. E tem aquele artista que pensa: “não, eu vou deixar um pouco a conjuntura do país de lado e vou pensar na minha infância. Eu vou mostrar um pouco da minha infância e do que eu vivi no bairro.” O quê que o Mucambo me trouxe de alegria e de ensinamento, e o que disso tudo eu posso colocar na música. Então é uma forma de resgatar até a própria identidade do bairro também.

O Mucambo, na verdade, ele é um bairro considerado tradicional em Porto Velho, ele é mais antigo do que o próprio município de Porto Velho. Ele já tem mais de 100 anos. Tem registros que já existia esse terreiro em 1910, que é o terreiro de Santa Bárbara. Nessa década de 20 ou 30 vieram 13 ou foi 14 negras do Maranhão e se instalaram naquela região alta que forma o bairro. E esse terreiro, até a década de 40,

ele organizava festas com liturgias, com romarias; misturou o catolicismo, o espiritismo e a umbanda.

E como tinha um jornal na época que é o Alto Madeira, que é um dos jornais mais antigos daqui. Esse pessoal fazia muitas matérias desconstruindo a imagem do bairro, difamando o bairro como se fosse um antro de bandidos, de marginais, desocupados que não queriam trabalhar. De negros que não queriam saber de trabalhar na ferrovia e queriam estar lá vagabundando, perambulando pela ladeira de lá, pela rua.

E então a polícia – que na época sempre teve essa coisa de que os administradores daqui eram na maioria militares mesmo, ou seja, era um estilo bem militarista, tipo o voto de cabresto que tinha no nordeste – entrava no terreiro e perfurava os tambores, furavam os tambores com faca, jogavam os tambores no quintal e mandavam o pessoal embora.

E fizeram isso varias vezes, e numa dessas vezes o terreiro acabou. E essas pessoas que ainda estavam fazendo uma resistência subiram mais pra cima e criaram um outro terreiro que é onde o Chiquinho fala que é o Santa Bárbara, o bairro Santa Bárbara, próximo ao Mucambo.

O Mucambo, no registro da prefeitura, sempre foi Mucambo. Era aonde confinavam as minorias que vinham pra cá, que vinham celebrar as religiões de matriz africana. O Mucambo é um bairro que surgiu de “resistência”, primeiro bairro de resistência de matriz africana. Agora, hoje eu não tenho ideia de quantos terreiros existem na cidade, talvez tenha mais de 100.

E tudo isso tem ligação comigo, meus avós chegaram no bairro pela década de 40. Minha vó frequentou o terreiro. Minha vó de consideração, que era a Vó Corina, que fazia parte dessas treze negras, ela ajudou a criar minha mãe, minhas tias. Era ela que lavava roupa, dava comida, ela que praticamente ajudou a criar todo mundo quando era pequeno. Porque a minha vó mesmo, de sangue, era indígena, e pariu mais de 16 crianças dentro de casa; teve uns 4 abortos, mas ainda teve 8 mulheres e os homens. Minha vó era muito nova, ela foi retirada dali do outro lado do rio, próximo de Humaitá, que meu avô pegou ela de lá, ela só tinha 12 anos de idade.



Meu avó viveu no Ceará junto com um agrupamento de nordestinos, e lá eles eram comerciantes; então quando ele chegou aqui – como ele não tinha habilidade pra trabalhar com a parte de mecânica na ferrovia – ele continuou sendo comerciante, vendedor. Então, quando começou o loteamento do Mucambo ele pegou foi quinze terrenos, hoje só tem três (*risos*), o da minha mãe que mora lá, o da minha tia do lado e o de um vizinho. E minha avó se tornou dona de casa e artesã, e meu avo era artesão também e pescador.

Então toda minha vida foi lá por esse bairro, eu nasci lá e até hoje eu moro por lá, já tenho 40 anos e moro lá. Então, essa minha vivência no Mucambo aparece nas músicas. Em algumas das músicas que eu escrevi eu falo dessa vivência.

A música pode ajudar na parte de memorização. Falar quem era Seu Lindoca, Dona Tetinha, quem era o Seu Chico Pernambuco. O Triângulo também é outro bairro que tem muitas histórias engraçadas. Se você conversar com as pessoas antigas que moram ali você tem ideia pra escrever muita coisa legal. E nisso você traz uma imagem do bairro, mas uma imagem sonora, de pensamento, “como é que seria”, “poxa, então era desse jeito...” aí a pessoa já imagina como é que seria o Triângulo no começo.

No tempo que ainda era cachoeira, aí tinha aquele hábito de atravessar pra ilhazinha pra ir namorar lá do outro lado. Até casamento existiu ali na época do Santo Antônio. Na época do Santo Antônio, antes de fazerem a hidrelétrica, era a comunidade de Santo Antônio, tinham muitas histórias de casamento ali. Pessoas que se conheciam ali, mulheres que engravidavam e não sabiam quem era o pai, aí era filho do boto. Tem até uma música nossa que fala na “praia do arrote”, que era uma praia que tinha por ali, hoje não existe mais.

Então a música tem isso, ela tem que transcender, Se ela não transcender o artista não tá contribuindo com nada, ele só tá reproduzindo. E de reprodução pra reprodução é melhor pegar um CD de qualquer grupo aí do Brasil e ficar ouvindo em casa. Se o artista quer contribuir com alguma coisa ele tem que pesquisar.

Por exemplo, eu acho interessante essa preocupação de saber quem foram as pessoas que moraram nos bairros que hoje não existem mais, tentar ajudar a construir essa identidade de Porto Velho, que dizem que não tem identidade. Mas eu acredito que a identidade é construída, a partir do momento que você cria elementos pra isso.

Porque se a identidade já estivesse totalmente pronta também não tinha graça. “Ah, já tem identidade”, então era só ficar reforçando o que todo mundo fala. É por não ter essa identidade definida que nós temos esse papel de construir esse município que é tão novo, só tem 100 anos.

Nesse sentido, os artistas têm uma missão bem grande, tanto na música quanto no teatro, na arte... construir a imagem dessa cidade, senão vai ficar perdida. Porque ela nasce cosmopolita por causa da migração, mas ela deixa todos os vestígios pra quem quiser trabalhar.”

### ***Ribeiriféria (Nei Mura e Eliezer)***<sup>32</sup>

*“Vai! Pega a lamparina, acende o lampião  
Da região Norte agora se ouve a canção  
Da resistência, o rap, a trilha sonora que não para e não se pode parar  
É como os ventos soprando nas árvores da floresta, fazendo ecoar*

*O canto a resistência nago  
que na voz do uirapuru ecoou oh, oh  
Caboclo na canoa escutou, sorriu  
OuvIU, curtiu, incorporou*

*E agora vai subindo as barrancas  
Na Ribeiriféria o sistema já não toma as trancas  
Porque os loucos por aqui têm auto estima forte  
Comunidade Manoa!*

*A luz e o candeeiro que agora dá o Norte, a direção  
Então, vem comigo eu sou Eliezer seu parceiro, amigo  
Juntos somos fortes, resistimos a qualquer bote  
Calote ideológico não é comigo*

---

<sup>32</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=j0wIN6WoOCg>

*Preste atenção, olho vivo*

*Os manos por aqui entendem o que eu digo  
Insistir, resistir lutar, esse é o lema  
Bandeira na mão e pé na estrada sem nenhum problema  
Porque beradero que dorme na praia a correnteza leva  
Sebo nas canelas pois muita água vai rolar*

*Debaixo da ponte  
Manos de resguardo nas malocas têm aos montes  
Já não conseguem enxergar o horizonte*

*Ê ei, se erga! Enfrente o jagunço da fraqueza  
Porque respeito por aqui se põe na mesa  
Veja! Quem ergue a cabeça ninguém humilha  
Passarinho que voa alto nunca deixa trilha*

*A guerrilha do som, agora está posta  
Vai invadir de leste a oeste, de costa a costa  
A esquina é minha fronteira, então respeita  
Não rala nada e quer ser dono da colheita*

*Sim eu sou mateiro, sim eu sou cabreiro  
Sou filho de seringueira, bisneto de cangaceiro  
De corais disposição eu sou herdeiro é  
A poronga da lealdade é o meu guia  
Dos guerreiros da labuta sou parceria*

*Eu não temo o banzeiro, sou raiz forte sou rasteiro  
Eu enfrento o mundo inteiro, sou caboclo afro-brasileiro  
Insistente, resistente*

*Não me esquivo do batente*

*Não me entrego ao problema,  
Um dia após o outro é o meu lema  
E pra você que duvidava eu sinto muito eu acho é pouco  
Mas passe a respeitar porque aqui é só caboco*

*“Embala, embala rede/ mata, mata sede  
Embala, embala rede nesse embalo eu vou  
Embala, embala rede/ mata, mata sede  
Pra beber da mesma fonte me chama que eu vou...”*

*Me dê licença, eu bença a minha vó dona Iracema  
Que tanto cuidou de mim, desde os tempos da novena  
Meu avó chegando aqui no tempo da lamparina  
Vendeu muito querosene, prego, ferrolho e farinha  
Fale como quiser, não vou arredar o pé  
Já conheço esse chão, não posso perder a fé  
Ponho água na panela, o cheiro verde, o tucupi  
Faz o fogo, amola a faca, tica o peixe aí  
Pra alimentar as cunhatãs e os curumins  
E toda cambada rappera de sangue tupi*

*Comunidade Manoa no verso, no canto falado  
rabiscando papeis, anotando recados, contatos  
palavras rimadas perdidas nas entrelinhas  
Muitas palheiras quebradas, histórias de idas e vindas*

*Do negro, do índio, do nordestino arigó  
Coronéis, mandarins, chibatada sem dó  
Cada trilho sentado derrama sangue e suor*

*Derrama sangue e suor*

*É na batida, é na escuta dos ruídos da floresta  
Acorda o velho Pimentel, MHF manifesta  
Traga os pandeiros, atabaques, berimbais  
Bata o pé, gire a roda e invoque os ancestrais*

*Rondônia tem ocará, tem batuque, tem guerreira  
No resgate da cultura afro-indígena-brasileira  
Desfaz a arapuça, pega o trecho, pé na estrada  
Bacurau que sai a noite também tá na caça*

*O clima por aqui é cabuloso é diferente  
A latinagem anda solta, pega o beco e segue em frente  
É sangue tupi, jeitinho arigó,  
fugindo da dor, fugindo do pó*

*O vento zunia, Nei Mura dormia  
No rastro dos Muras a tribo seguia  
Eu também quero andar ali, em terreiro de Nagô  
Santa Bárbara esteve aqui, foi vó Corina que contou  
Foi vó Corina que contou...*

*Então, zum, zum, zum, zum por aqui tá que zoa  
Nas asas do rap, pensamento voa  
Voa pra longe, pra qualquer lugar  
Aí é firmeza, vai dar o que falar*

*Daqui pra ali, de lá pra cá  
Não deixa a peteca na poça cair  
Joga esse som, pra sacudir*

*Aponta essa flecha, perfure a garoa  
Retoma o eco, cambada reboa*

*No toque do bumbo o tiro é certo  
Quem manda no jogo, quem chegou primeiro  
Vamos embora, se embola no ritmo embolado  
Ao som do pandeiro, maracá sapateado*

*Quem mandou você correr, nadar pras bandas de lá?  
Chacoalhar o espinhel, amolar a zagaia  
Na malha o fino vento fez Cuíra levantar  
Fez Cuíra levantar... e se embalar*

*“Embala, embala rede/ mata, mata sede  
Embala, embala rede nesse embalo eu vou  
Embala, embala rede/ mata, mata sede  
Pra beber da mesma fonte me chama que eu vou...”*

Ceição Farias é paraibana, nascida na cidade de Canavieiras veio para Rondônia em 2001. Cantora, compositora e produtora musical, há quinze anos em Rondônia, Ceição se envolveu de forma profunda com a comunidade artística e com a expressividade musical rondoniense. Participou de diversos projetos ligados à música e durante largo tempo esteve à frente do Sesc como produtora musical.

Dona de uma voz privilegiada, a artista se destaca por sua criatividade e originalidade. Prova disso é o seu CD “Cordas & Barros” que é uma busca de novas sonoridades através da união de instrumentos de cordas com instrumentos de percussão, todos feitos de barro. Tanto em seu CD como em shows musicais Ceição privilegia compositores locais.

Exigente em termos musicais e poéticos é uma artista dona de um carisma e simpatia ímpares. Unindo simplicidade e sofisticação, consagrou-se como uma figura expressiva no cenário da música rondoniense.

### 3.5 CEIÇA FARIAS: UMA MÚSICA QUE TRAGA A “MINHA” VERDADE, QUE FALE DE MIM

“Eu estou em Rondônia há 15 anos, mas já estou na música há bem mais tempo. Eu sou de Santa Rita, Paraíba, lá eu já trabalhava com música. Música autoral, música de alguns compositores de lá e a Música Popular Brasileira.

Essa experiência aqui em Rondônia é interessante não só pelo meu trabalho como cantora, mas também pelo meu trabalho como produtora em uma instituição que eu acredito ter todo um respaldo para a cultura brasileira que é o SESC (Serviço Social do Comércio). O SESC tem um setor de cultura no Brasil inteiro extremamente latente, é uma instituição que abre muito as portas e que tem um modo político-cultural interessante de se trabalhar.

A instituição em si – na sua metodologia cultural – busca trabalhar na “contra-mão”, ou seja, com produtos culturais que de preferência não sejam mercadológicos. Mas se for mercadológico, que seja muito bom, essa é a política da instituição. O principal mesmo é trabalhar com produtos que não sejam tão massificados, que sejam produtos com um certo grau de pesquisa. Aqui eu tô falando referente à música, mas isso serve para outras áreas. Na área de música: experimento sonoro, música instrumental mais voltada pras raízes, pras tradições, a música histórica que veio nesse processo de colonização e tornou o Brasil o que ele é hoje musicalmente.

Então, essa instituição, onde eu passei onze anos, me trouxe muita bagagem, muito conhecimento pra que eu colocasse na minha música; e pra que eu tivesse também uma outra visão de produção musical aqui no estado e também no Brasil.

Na verdade, o artista acaba sendo muito influenciado pelo mercado, muito influenciado pelo que tá na moda, muito influenciado pelo momento. E foi legal, porque essa instituição me trouxe outras coisas, me fez ver que a minha música, e o que eu *procuro* na música, não é uma fórmula certa; e também não é uma fórmula que leva a tal ponto o qual as pessoas chamam “sucesso”. Mas é uma música que traga a *minha verdade*, a verdade de *onde* eu estou, a verdade *do que* eu sou; que traga a *minha raiz*, que fale de *mim*. Quando eu falo de mim, do que eu sou e de onde eu vim, eu tô falando do que é Brasil. É isso que eu procuro trabalhar nas minhas músicas.

Aqui em Rondônia é especial porque eu pude ter contato com compositores muitos bons de música popular brasileira, mas que não estão no mercado. Compositores daqui de uma geração um pouco mais antiga como o Bado, Augusto Silveira, o Binho, o finado Zezinho e tantos outros. E hoje em dia, com um pessoal que tá renovando essa produção. O Bira Lourenço, por exemplo, que é uma música muito pautada num instrumental percursivo, e tudo isso influi em mim. A música instrumental tá em mim, a poesia tá em mim.

Me formar em Letras, Português, me deixou extremamente crítica, ao ponto de eu parar de escrever. Hoje em dia eu só sou interprete e só gravo o que eu acho extremamente interessante em termos de estrutura poética. Mas, claro que em relação a uma estrutura melódica e harmônica também. Eu sou bem exigente com a poesia, com a verdade que se diz ali, com a construção disso.

No meu CD, eu gravei um poema do Carlos Moreira, ele é um poeta fantástico. As poesias dele já são músicas, já vêm ali com um ritmo, uma métrica... Então assim, todos esses artistas daqui de Rondônia me influenciam muito, são artistas que eu respeito.

Tudo isso constrói o que eu sou e o que eu vejo musicalmente. Claro que por eu ser nordestina eu tenho muito apreço pelas batidas, pela poesia. Eu acho que o Nordeste é extremamente rico musicalmente e eu tenho isso em mim. Mas hoje, por estar aqui já há bastante tempo, essa música do Norte tá bem forte nas minhas construções.”

### **3.5.1 Cante a sua tribo e ganharás o mundo...**

“Sobre essa questão da identidade, o SESC trabalha muito isso nos seus projetos musicais. Nós sempre fomos orientados – na verdade a gente sempre conversava sobre isso nos nossos encontros – pra que a gente buscasse incentivar essa produção local e essa produção que envolve pesquisa.

Rondônia é um Estado composto de pessoas do Brasil inteiro, é um Estado novo. Em termos de identidade, as pessoas hoje estão falando em “música beradeira”.



Mas quando a gente fala de identidade, nós estamos falando de quê? De uma música que toque na vivência daquelas comunidades, daquelas pessoas.

Aqui a gente tem uma diversidade de ritmos muito grande, mas a gente não tem uma “identidade rondoniense”. A gente procura, o pessoal tem estudado, mas é algo que vem se construindo, daqui a algum tempo pode vir a ter.

Eu sinto que a cena musical da Amazônia, do Norte, adota essa ideia de buscar uma identidade através das letras; eu não vejo como fetiche não... assim, dos que eu conheço, porque eu não conheço todo mundo da cena amazônica. Mas eu acho que o pessoal “curte”, é como aqui, todo mundo tem vontade de ter essa sensação, de mostrar esse pertencimento: eu pertenço a tal lugar, e eu canto tal lugar. De repente o artista não tem conhecimento (ou não quer ter) do que é cantar tal lugar com essa ou aquela célula rítmica.

É como uma coisa que pra mim é uma tolice sem tamanho, o pessoal tem isso na classe artística: da música “regional” e da música “universal”. E na verdade é muito pelo contrário, “*Cante sua tribo e ganharás o mundo*”! Se eu canto a minha tribo, o meu espaço, é o que eu falei, a minha tribo é uma tribo que representa o que é Brasil! Ou seja, estar na Amazônia e falar da Amazônia.

Chegar, por exemplo, no Rio de Janeiro e cantar a Amazônia como os baianos (Caetano, Gil, Gal, Bethânia...) chegaram e cantaram a Bahia. O baianos fizeram isso, eles chegaram no sudeste e cantaram a tribo deles. E nunca foram tachados de “regionais”, alias até foram, mas o regional é mundial e é isso que as pessoas não entendem.

Às vezes, falar em regional dá um sentido pejorativo. Mas não tem música mais regional do que a música feita no nordeste e ela ganha o mundo. A música do Lenine é totalmente regional e ele viaja o mundo inteiro. O Lenine tem muito de ciranda, muito de maracatu, muito de coco dentro das músicas dele. Onde ele chega as pessoas sabem que ele é de Pernambuco. Por que? Porque ele leva muito da raiz dele, como tantos outros, eu tô só dando um exemplo... Esses já nacionalmente conhecidos levam as suas identidades. Tem música mais regional do que a música de Milton Nascimento? Cantar Minas divinamente...

Enfim, tantos outros que fazem isso, que cantam o seu mundo. Mas os próprios artistas têm um preconceito, os próprios músicos, de serem tachados de “música regional”, eu escutei isso de diversos.

Mas no meu ver não é assim, música regional é música brasileira, música mundial. Ou a música americana, o jazz, não é regional? Ou o blues não é regional? O tango não é regional? Tudo isso tem um contexto histórico, quando Suassuna diz: *“não troco meu ‘oxente’ pelo ‘ok’ de ninguém.”* Tá certo! Ele viajou o mundo inteiro com o “oxente” dele. Mas se ele falasse “ok” ele não teria viajado o mundo inteiro, o Brasil inteiro. *Porque o que interessa é a verdade das pessoas, não o supérfluo, o que é “raso” só pra agradar.* Isso é em tudo: “vou ser rasa, vou seguir essa ‘formulazinha’ aqui porque isso é ser universal?”.

Quando você não usa fórmula musical pra chegar ao sucesso, quando você não tem esse objetivo (nada contra quem tenha. Quem tem, tem que correr atrás mesmo) você se torna mais livre. Pra fazer música aqui, onde nós estamos, é importante que ela tenha uma essência e uma verdade. Aí ela vai ter a possibilidade de ganhar o Brasil e o mundo. Daqui eu tenho algumas referências de artistas e, dentre eles, um que eu admiro profundamente e que, com a sua verdade, com a sua música e com a sua intelectualidade musical ele já fez muito. Mas o Estado nem de perto reconhece e muito menos o município, que é o *Bado*.

O Bado tem um currículo invejável, já viajou pelo Brasil inteiro, estudou música no Rio de Janeiro, toca um violão como poucos nesse Brasil; tem uma característica musical que é extremamente dele, e que você identifica que é Amazônia. Viajou pelo projeto Pixinguinha antes de ser extinto pelo Ministério da Cultura. Quando você fala o nome dele no Itaú Cultural todo mundo sabe quem é... é um artista de respaldo.

Mas infelizmente, a população e as pessoas ditas “da cultura” não têm noção de quem é esse “cara”. Era pra todo mundo considerar ele, porque *Ele* nos representa. O Bado representa Rondônia, e o poder público e as instituições dormem pra isso. Leva o CD do Bado pra Paris, mostra pros seus amigos, ou então em Viena onde eles têm um ouvido absurdamente exigente (que a terra da música erudita é Viena), é pura técnica, é harmonia, são músicas extremamente bem construídas e difíceis. Tenho admiração

por muitos aqui, mas hoje pra mim a representatividade da música de Rondônia chama-se “Bado”. “

### 3.5.2 Música e autonomia intelectual

“A autonomia intelectual é uma característica muito boa da construção poética daqui. Desde o pessoal mais antigo que eu conheço até essa nova geração que tá vindo e perpetuando por vários ritmos. As produções daqui, aí eu falo mais especificamente de Porto Velho, são produções muito críticas, Eu acho que esse lado ético na construção das letras é bem presente. Muitos dos artistas daqui têm alguma formação acadêmica, (por exemplo o Bado, o Binho, o Augusto), não em música mas em outras áreas. Então, isso facilita pra eles terem uma visão crítica do que acontece aqui e do que acontece no Brasil. Eles falam do contexto político, como falam da Amazônia, como falam de amor... Falam dessa relação de afetividade pelo espaço em que se está, e eu acho que isso é ético, um compromisso com o lugar ao qual você pertence.

E eu vejo que as composições. Desde esse pessoal da música alternativa, com os “meninos” da *Ultimato*, da *Beradelia*, da própria *Versales*, enfim, de tantas outras bandas que tem aí, como o próprio Augusto Silveira e o pessoal que faz samba, têm uma construção muito boa nas letras, têm um comprometimento intelectual, uma certa preocupação da letra da música aliada ao lugar e ao contexto *deste* lugar ao qual eles estão.

Pra você fazer uma boa letra (na minha concepção crítica e de autocrítica), você tem que ter conhecimento. Você tem que ler, você tem que ter conhecimento de alguma coisa. Como é que você vai fazer algo significativo sem ter conhecimento de nada? Se você é uma pessoa “alienada” como é que você vai escrever uma boa letra? Você só vai escrever “eu te pego”, ou, “eu fui no banheiro” ou “eu não sei o quê”, como a gente tem visto por aí. Se você não tem conhecimento do seu lugar, e aí eu falo do lugar ao qual *eu estou* (contexto social e intelectual), como é que você vai conseguir construir uma boa metáfora?”

***lara (Augusto Silveira – Flávio Carneiro / interpretação: Ceiza Farias)<sup>33</sup>***

*Sei que saíste  
Das águas do meu rio  
E és lara  
Do lago sereno do meu coração  
E povoas os igarapés  
Que transbordam dos meus sonhos  
Sei que és amiga  
Do meu rio  
E que os peixes  
Durante a piracema  
Sobem num lindo balé  
Só para te homenagear  
As cachoeiras com as suas quedas  
Entoam música em teu louvor  
E por isso  
Meu coração de boto-tucuxi  
Nativo  
Simplesmente te ama...*

Conhecemos agora Bado, um artista ímpar no que tange o estudo e consolidação de uma cultura musical rondoniense. Bado é músico, compositor e instrumentista. Curiosamente, nasceu na mesma casa em que mora até os dias de hoje em Porto Velho, Rondônia. No conjunto de suas obras passou por experiências de criações musicais para o teatro e documentários.

Com participação em diversos movimentos culturais desde o início dos anos 80, a partir dos anos 90, além de atuar como professor da Escola de Música de Porto Velho, se envolveu em vários projetos, inclusive de âmbito nacional, quando se apresentou levando a música amazônica no projeto “Rio Brasil” no Rio de Janeiro. No

---

<sup>33</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=EWZDEGM2JtE&feature=youtu.be>

ano de 1995, Bado e outros artistas participaram do Projeto “Escola Viva”, levando a música de compositores locais às escolas municipais da rede pública, resultando na gravação do CD “Amazônia em Canto”.

Em 2001 foi selecionado pelo Projeto “RUMOS” Itaú Cultural, passando a integrar a denominada Cartografia Musical Brasileira. Em 2005, gravou seu primeiro disco solo intitulado “Aldeia de Sons” e foi convidado pela FUNARTE para se apresentar no Projeto “Pixinguinha”. Atualmente o artista continua difundindo seu trabalho em várias regiões do país, traduzindo assim a necessidade da construção de uma identidade musical rondoniense.

### 3.6 BADO: NOSSO LUGAR TAMBÉM TEM UMA LINGUAGEM, A CÉLULA MÚSICAL CRIATIVA

“Por diversos lugares que eu tenho andado – Rio, São Paulo, e até aqui na região Norte – as pessoas têm aceitado muito bem a nossa música. Durante um tempo eu usava e ainda uso um slogan “Amazônia para o mundo”. Porque onde a gente chegava com a nossa música ela sempre foi muito bem recebida. O pessoal sente os caracteres diferenciados. E eu falo da nossa música como um todo, por exemplo, eu não fui cantando só obras minhas, eu sempre cantei obras minhas e de outros compositores: do Binho, do Zezinho, do Augusto... e outros.

O pessoal achava que o nosso caldeirão sonoro se passava também diante das fortes influências que a gente teve da vivência musical local, a nossa tendência musical sempre foi muito cosmopolita.

Eu trabalhei na noite mais de 25 anos, toquei muito de tudo: João Bosco, Caetano, Chico... Fagner. E o pessoal às vezes identificava a gente pela característica de um determinado compositor. E de uma certa forma isso respingava de alguma maneira. Eu acho que isso não é só comigo, no trabalho dos “meninos” tem de tudo: tem samba, tem salsa, tem bolero, tem blue... eu, por exemplo, sempre gostei muito de jazz e da música instrumental, e isso é uma influência notória dentro da minha música.

Eu sempre achei que demoraria um pouco pro artista ganhar essa característica própria, a gente se confunde às vezes. Mas o quê que aconteceu comigo? Na época eu

até fui me afastando da noite e fui me voltando mais pro meu trabalho de composição e participação em projetos: o Itaú Cultural, o próprio projeto Pixinguinha... e isso me dava a oportunidade de trabalhar com outros compositores, compositores aí da esfera nacional. E eles sempre diziam que essa nossa música não tá dentro dos padrões do que é feito comumente no Sudeste.

Porque antes você tinha essa coisa muito verticalizada, muito centrada na Região Sudeste. Os projetos, tudo... Eu fiz o projeto Pixinguinha em 2005, e tinha gente que dizia: “mas como aconteceu isso com um artista local?”. Parece que não imaginavam né... “Pixinguinha” vinha no Acre, mas não vinha aqui em Rondônia. O pessoal aqui não sabia nem que projeto era esse, um projeto da Funarte que percorria o Brasil inteiro, mas não vinha aqui.

Então foi só a partir de 2000, 2001 que a gente conseguiu essa penetração. E, de uma forma ou de outra, eu acho que isso foi muito positivo pra que a gente também fosse percebido como tendo uma célula musical, criativa, que também tem uma linguagem. Nós estamos num lugar do Brasil que também tem sua linguagem. Então, eu não posso entrar nesse discurso de que nós não temos uma cultura musical, de que nós não temos uma cultura; é muito comum você ouvir isso por aqui.

Nós temos assim uma “fonte existencial”, eu diria, que ela já é cosmopolita de natureza. Nós começamos sendo colonizados, começamos sendo invadidos sempre por outras culturas que vieram de forma maçante e determinante se estabelecer aqui. Então, os povos que aqui viviam tinham suas culturas que até hoje permanecem aí nas regiões longínquas do Estado, onde você vai encontrar caracteres de uma cultura nativa, seja do tronco indígena, seja dos povos das montanhas: dos incas, seja dos negros... não importa.

Mas você tem uma influência que sobrevive, seja na linguagem, seja na culinária, seja nos “maneirismos” que são diagnosticados; a exemplo disto, quando você anda nessas regiões ribeirinhas, e que se fundem à cultura nordestina que é muito marcante aqui também. Tá em todo lugar, tá no Acre, tá aqui, a cultura do povo que veio do Nordeste.

Mas nós temos outras demandas, se a gente for pensar nessa questão dos quilombos, nesses referenciais, você vai ter influências mais fortes ainda: dos negros

com outras culturas que transitaram aqui dentro; e que a gente não imagina o que ficou, mas que a gente detecta.

Se você for em Vila Bela, ali no Mato Grosso, você tem traços fortíssimos da cultura negra presentes e fundidas com a cultura amazônica, já transpassada por outras culturas e tantas outras facetas. Você tem bebidas típicas que são feitas só nessa ou naquela região, você tem comidas típicas.”

### **3.6.1 Detectar e descobrir, nós temos uma cultura**

“Eu trabalhei num documentário chamado *Horizontes e Fronteiras*, sobre a cultura, religiosidade e a diversidade nas fronteiras amazônicas; no Peru, na Bolívia... Junto com o Fest Cine Amazônia nós fizemos um documentário. Conversei com muitas pessoas: músicos de rua, maestros, poetas, escritores, historiadores, arquitetos... então, tem vários pontos aí nesses lugares que você observa que a Amazônia é muito maior do que essa que a gente consegue ver, o brasileiro tem uma deficiência muito grande de conhecimento sobre a Amazônia como um todo. A Amazônia não é só brasileira, temos a Amazônia peruana, a venezuelana... temos a Amazônia boliviana. Então são centros de cultura muito fortes que você encontra, se você se coloca aberto pra receber esse tipo de informação.

Você vai pro campo e aí você vai conviver com essas pessoas, então você começa a notar esses elementos que são propriamente referenciais de cultura, da nossa cultura. Mas é comum a gente ver na mídia um discurso veemente de que não tem cultura em Rondônia, de que a gente não tem uma cultura formada. E as vezes são os “teóricos”, pessoas que se dizem grandes teóricos. Eu mesmo tive esse impasse dentro da universidade no curso de história, professores que se achavam os “donos da pedra do conhecimento”, então a gente tinha alguns embates sobre essas questões (*risos...*).

Porque no mundo vivido, se você for buscar conviver mesmo, por exemplo, essa viagem que eu fiz pro Alto Guaporé, eu mudei muito o aspecto de visão que eu tinha sobre os nossos povos. Eu encontrei comunidade muçulmana dentro de localidades ribeirinhas, encontrei gente usando burca num lugar que não tem nem energia elétrica;

eu não diria “comunidade isolada” porque existe acesso de barco, mas é uma coisa que não se pensa: duas comunidades no mesmo lugar, uma católica e evangélica e a outra muçulmana; divididas ao meio, desse lado aqui os muçulmanos, de burca, trabalhando, lavrando a terra deles; e do outro uma igrejinha católica. Então são coisas que você se depara e fica estupefato. E por outro lado a gente vê um discurso que eu considero simplista.

Ter propriedade com a linguagem científica, você argumentar é uma coisa exigida dentro da academia e nos moldes estruturais de qualquer instituição acadêmica de ensino, você ter essa linguagem. Mas eu acho que a gente ainda não tem material de pesquisa suficiente, pra afirmar simplesmente que não existe uma cultura rondoniense, ainda tem muita coisa pra ser descoberta, pra ser detectada pra gente poder formalizar um discurso.

Chegar um professor, um teórico lá do Nordeste ou de outro lugar, e dizer que aqui não tem “cultura”... Eu digo o seguinte: a relevância do teor histórico é altamente questionável, porque você tem várias vertentes e lados pra serem vistos, inclusive a visão da história brasileira. Então você tem que ter várias tendências pra poder se situar mais ou menos dentro do que poderia ser o real.

Por exemplo, os Guaranis, ontem mesmo eu tava vendo um documentário na *TV Escola*, dizendo que eles percorreram toda a região sul e chegaram até o Rio de Janeiro, passaram por Santa Catarina, por tudo aquilo ali. E aí tinha depoimentos de pesquisadores formados na área indígena, dizendo que agora estão fazendo o levantamento de que a história só contou um lado, que foi a versão dos jesuítas. Então, a história levanta um lado, e o outro a sociedade não conhece. E eles, gente do próprio povo indígena estão agora invertendo esses polos, se aproveitando da nossa tecnologia no campo de pesquisa pra poder contra argumentar.

Isso é só um exemplo que eu tô dando pra fazer uma correlação do que ocorre também conosco. Nós somos novos, não podemos nem nos comparar com Belém que tem 400 anos, a gente acabou de nascer, temos 100 anos. E pensar que a cada 15, 20 anos, nós tivemos um processo colonizatório diferente; que eu considero que cada governo que a gente vive aqui em Rondônia a gente tem um processo colonizatório diferente. Dos últimos anos pra cá, nos últimos 30 anos isso é notório, cada governo



que entra traz a sua marca de cultura pra capital; e aí vem uma regimentação que é trazida de uma determinada região e é colocada aqui e isso vai disseminando outras formas de gerenciamento do pensamento de cultura. Desde o projeto da construção da Estrada de Ferro ao projeto Confúcio Moura você tem um leque de feições sociais que são, às vezes, muito distantes uma da outra. E isso tudo aqui dentro desse “caldeirão”, onde esse conjunto de fatores resultam nessa “panela de pressão”.

### 3.6.2 Maneirismos e memória, um som diferente...

“O compositor vai se abastecendo de elementos “corriqueiros”, e eu acredito que esses elementos corriqueiros foram muito fortes pra mim, pro Binho... Quando a gente começou essa batalha lá atrás, se preocupando em trazer um pouco desses maneirismos locais pra dentro da nossa música, na época a gente foi muito taxado: “ah, vocês só cantam jacaré, jatuarana, boto...” (*risos...*) E hoje a gente vê que muitos desses elementos já se incorporaram, a gente vê hoje vários movimentos de *rock*, *hip hop*, etc... se abastecendo e utilizando essa linguagem e bebendo dessa memória que existe aqui. Quando a gente falava nesses termos, beradero é um deles, lá nos anos 70, anos 80, era quase como uma aberração. A gente chegou a ser criticado até em jornal.

Mas olha, por exemplo, acho que foi lá no Amapá, tinha uma roda de compositores; porque a gente sempre faz isso quando a gente se encontra (tem esses momentos no hotel, no restaurante... ficar aquela roda ali), aí cada um pega o violão e vai mostrando os seus trabalhos. Mesmo essa “galera” mais conhecida eles também querem mostrar aquela “coisa” mais nova... E eu ouvi algumas vezes me falarem: “pô, vocês têm um som diferente, o som que vocês fazem é diferente, e essas palavras aí...” Mas isso é próprio de cada região, de cada lugar.

A música em si você tem plena consciência que ela é do mundo, esse teor “regional” é uma “casca” que deram pra gente. Mas eu acho que não “rola”... por outro lado eu acho salutar que queiram dar uma conotação diferenciada pra ver o que a gente leva com essa música: que é uma linguagem que fala dos nossos costumes, dos nossos povos... da nossa forma de ser, de falar; aí eu acho que isso é salutar. Quer me

chamar de regional tudo bem. A música, eu acho que ela é universal, os elementos que a gente traz junto com ela é que são importantíssimos pra que a gente vá construindo essa concreta identidade que um dia vai se estabelecer. Outro dia desses, eu vi o pessoal do *Manoa*, do *hip hop*, pô eu achei maravilhoso. Nesse sentido eu acho que valeu a pena a gente ter sido tachado lá atrás, mas a gente tava correndo atrás de plantar uma coisa boa. E antes da gente já tinham outros, o Piaba, o velho Piaba que cantava “A alta cachoeira”, Walter Bartolo que cantava “As belezas do Guaporé”, Jorge Andrade com composições românticas na boemia, tem a galera aí do samba como Baínha, Sílvio Santos, que de 55 pra 60 já estavam compondo sambas locais, samba enredo pra escola de samba local, falando das coisas daqui; e tudo isso serviu e ainda serve de lastro de memória para nossas fontes básicas de pesquisa e incentivo nessa busca pelo fortalecimento da nossa identidade.”

### ***Porto das Esperanças (Bado)*<sup>34</sup>**

*Terra a vista*

*Paradeiro*

*Santo Antônio é a vila da ilusão*

*Atraca a vida, disfarça a morte*

*Sob a trama dos mandarins*

*Fogo na caldeira*

*E a memória beradeira*

*Vai da Candelária ao Jací...*

*Porto das esperanças*

*O barranco onde os Cabrais*

*Enfiaram ancôras*

*Em busca de uma história*

*De alamedas e vãos*

---

<sup>34</sup> Acessível em [https://www.youtube.com/watch?v=5DURoH\\_Z8sc&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=5DURoH_Z8sc&feature=youtu.be)

*Porque das mangueiras e dos araçás*

*Aprendi na canção*

*Recolhi teus sinais*

*Sobre a dança das correntezas...*

Timaia dos Santos é ribeirinho, ou seja, nasceu e cresceu na comunidade ribeirinha de Nazaré, às margens do Rio Madeira, em Rondônia. Conhecedor da cultura e realidade ribeirinha é um dos idealizadores do Grupo Minhas Raízes. Cantor, compositor, instrumentista e professor, pensou o Grupo Minhas Raízes com o objetivo da inclusão social dos povos ribeirinhos e do fortalecimento da cultura local.

Cantando o cotidiano amazônico, Timaia tem por inspiração o espaço vivido de sua própria comunidade, o qual se traduz na sua poética musical mesclando lendas, saberes, crenças e natureza.

### 3.7 TIMAIA DOS SANTOS: GRUPO MINHAS RAÍZES, O FORTALECIMENTO DE UMA CULTURA

“Nazaré é uma comunidade ribeirinha que fica a mais ou menos 150 quilômetros de Porto Velho, pra se chegar lá tem que ser de barco, pelo rio. Ela fica na margem esquerda da região do baixo Rio Madeira. O grupo Minhas Raízes nasceu lá.

Eu sou um dos idealizadores do grupo e um dos coordenadores também, oitenta por cento do grupo são meus filhos que são seis, tem o outro que é irmão, a outra é sobrinha. Então, de certa forma, boa parte do grupo é da família.

Hoje tá completando 50 anos de história cultural de Nazaré. As tradições são muito envolventes pra gente, na cultura popular: danças, músicas, festas regionais... O grupo na realidade surgiu com esse formato, a gente sempre pensou em colocar um grupo que pudesse mostrar o que é Nazaré. Se você escutar a letra das músicas você vai ver que tem festas, que tem mitos, que tem o cotidiano... tem um monte de coisas, a nossa ideia era justamente essa.

E essa questão de identidade cultural é uma coisa muito forte pra gente, *Minhas Raízes* já começou a partir do nome. O nome já foi um impacto pras pessoas que

ouviram pela primeira vez o grupo tocando. Então, eu acredito que a partir daí isso foi se potencializando cada vez mais dentro da gente. Porque nós mesmos, até então, a gente não tinha esse fortalecimento de identidade tão grande quanto o grupo trouxe pra nós.

Assim, a gente tinha a nossa vivência natural, fazia alguma atividade: um teatro regional, uma música, dançava carimbó, seringandô... essas coisas da comunidade. Mas a gente não enxergava a questão da cultura com a importância que ela tem, e o grupo fez com que a gente fortalecesse mais isso.

E não são só as pessoas de Nazaré que comentam isso, a gente escuta as pessoas falando; inclusive pessoas da faculdade, da universidade. Há pouco tempo mesmo, eu tava escutando o pessoal de uma ONG de São Paulo, que fazem um trabalho de apoio nas comunidades ribeirinhas, e Nazaré é uma das “casas” deles, e eles comentam muito isso.

O *Minhas Raízes* atravessou barreiras, ou seja, ele não ficou somente em Nazaré. Ele conseguiu colocar um tipo de sentimento que fortalece isso, essa carência de identidade, dessa “coisa” que se perde como o tempo. Por exemplo, eu me lembro que quando a televisão chegou em Nazaré, os jovens simplesmente começaram a deixar muita “coisa” de lado. Mas quando a gente começou a fazer os movimentos de dança, de música e de teatro começou a melhorar, e hoje, depois do *Minhas Raízes*, fortaleceu mais ainda. Hoje o jovem assiste a televisão, mas ao mesmo tempo ele não deixa de preservar as coisas da raiz de *onde* ele veio.

Então isso é muito forte, e o *Minhas Raízes* cria esse sentimento não só pra quem tá lá dentro, mas as pessoas que ouvem criam um tipo de memória que fortalece o seu lado histórico, de identidade. Eu sei que isso é uma coisa muito particular, às vezes uma música pode até ser bonita na letra, na melodia, mas não conseguir causar um sentimento desse tipo, de identidade.

Eu vou te dar um exemplo de como a música do *Minhas Raízes* fortaleceu esse lado do valor, da identidade. Até o grupo surgir, na própria comunidade o pessoal tinha vergonha de ser chamado de beradero. Quando nós começamos a subir no palco e dizer: “olha, nós somos lá do baixo madeira e somos beraderos, ribeirinhos; comemos

sim o nosso peixe frito com farinha e isso não impede da gente cantar a nossa música”. O pessoal começou a se valorizar dentro da sua identidade, a encontrar um valor.

Nós chegamos a ir pra Brasília, representar o Estado na Conferência Nacional de Educação. Esse é um dos exemplos que eu te dou, de coisas que aconteceram e de como o *Minhas Raízes* ajudou a fortalecer, a mudar pra melhor a forma da gente se enxergar, que a gente tem um valor. Nós somos iguais, nós temos um valor cultural.

No início, quando o grupo começou a surgir, teve até um preconceito, a gente percebia... Mas depois o pessoal começou a entender que nós somos um grupo que apenas queremos mostrar quem nós somos, a nossa essência. Independente do que você vai falar, da forma como vai falar ou cantar... cada um tem seu espaço.

Ainda bem que depois entenderam isso, porque a gente apenas queria mostrar, e até hoje mostramos nossa essência. E a gente já subiu com pessoas importantes no palco como o Binho, o Bado... e outras pessoas mais. E a nossa ideia sempre foi essa, de mostrar o nosso jeito, como nós somos. E sem desmerecer ninguém, mas eu acredito que o *Minhas Raízes* é essência pura; porque a gente vive, a gente crê, a gente convive todo tipo de coisa e a gente representa isso através da música.

A gente considera que o *Minhas Raízes* é a fala, é a voz que representa o “beradão”. Porque quando a gente fala do nosso cotidiano todo mundo se vê dentro daquela letra, dentro daquela música; mesmo que seja um estilo diferente, mas de uma certa maneira todo mundo se vê.

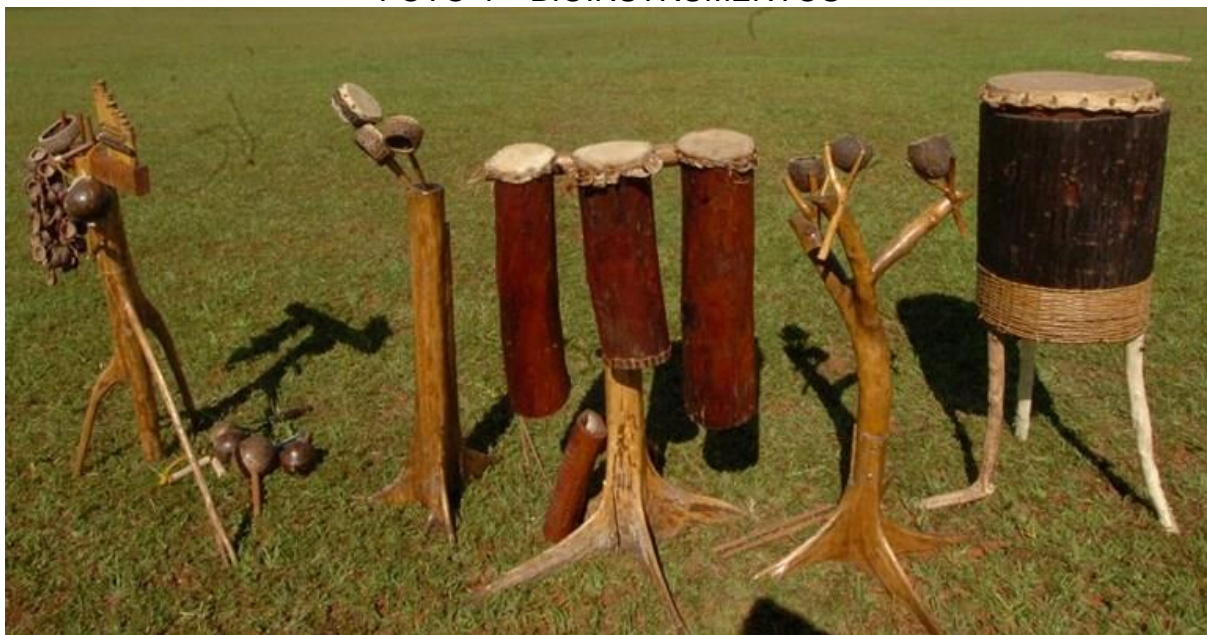
Então, *Minhas Raízes*, o nome já diz tudo, nós cantamos o que nós vivemos. Eu posso dizer que nós somos um grupo de essência, de identidade e de resistência. E eu tenho o maior orgulho de subir em cima de um palco e cantar a nossa música em qualquer lugar.”

### **3.7.1 Os bioinstrumentos, uma característica de raiz...**

“Em 2008, eu era o presidente da associação de produtores de Nazaré e eu sempre quis fomentar algum tipo de geração de renda que não agredisse a natureza, porque nós estamos em torno de uma reserva ecológica, uma estação ecológica. Então eu pensei em aproveitar o que a natureza descarta como: sementes, pedaços de

madeira... então a gente usa a taboca, o ouriço de castanha, peles de animais, essas coisas... basicamente é isso, tem talo de palha pra fazer o acabamento, tem envira. E a partir daí nós começamos a fabricar os bioinstrumentos.

FOTO 4 – BIOINSTRUMENTOS



Fonte: página do facebook do Grupo Minhas Raízes,  
<https://www.facebook.com/629223587178894/photos/pcb.742353872532531/742353485865903/?type=3&theater>

E quem seria o divulgador desse trabalho era o *Minhas Raízes*. Os bioinstrumentos “falam” a música do *Minhas Raízes*. As pessoas que vão num show do *Minhas Raízes*, numa apresentação, elas veem que os instrumentos são a “cara” do *Minhas Raízes*. É como se eles tivessem cantando junto com a gente também, porque nasceu tudo a partir daí. Nós temos mais de doze tipos de instrumentos criados por nós: flautas, apitos, instrumentos de percussão; pau de chuva, bloco de castanha, badalo com semente, maculelê... e por aí vai.”

### 3.7.2 Festejando a herança cultural: o seringandô...

“Nós trabalhamos da seguinte maneira: nós fazemos não o que o Timaia gosta, ou o que o Tulio gosta, nós gostamos de fazer as coisas de uma forma que a

comunidade se sinta bem. Por exemplo, o boi-bumbá, nós temos a brincadeira do boi que envolve um monte de crianças e adolescentes e é uma “loucura”, quem vai lá vê a animação.

Só que lá nós temos uma “batida” que é a batida “andina”, que é diferente da batida do bumba-meu-boi e do “boi-bumbá”. E a gente já foi inúmeras vezes questionados por que é que a gente faz assim, que tá errado e tal. Só que o que eu falo pro pessoal é que nós fazemos do jeito que nós gostamos. Ou seja, a nossa batida não é nem a batida do boi-bumbá de Manaus e nem a batida do bumba-meu-boi, ela é uma batida andina que a gente faz do nosso jeito. E se o pessoal se sente bem desse jeito, então é o que nós somos, é assim que a gente vai fazer. Inclusive, algumas músicas do Minhas Raízes têm essa mesma pegada. Então, isso nós colocamos na nossa música e o pessoal aceitou e a gente faz desse jeito.

O meu pai era caboclo amazonense, então, ele trouxe de onde ele morava o seringandô. O seringandô tem uma história, ele era uma comemoração indígena. Tinham duas tribos, os Parintintins e os Pirantãs e eles lutavam por espaço, e cada vez que um dos dois vencia eles comemoravam com essa dança do seringandô. Eles escolhiam uma lua pra dançar o seringandô em comemoração à vitória da tribo vencedora. Aí tem todo um ritual, tem as músicas próprias, as brincadeiras... e tem a linguagem do seringandô. *“Arriba seringandô, cajueiro cajuá, arriba seringandô querere do saiaia...”* Se tivesse um tamborzinho aqui<sup>35</sup> (risos). Então, “arriba” quer dizer o quê? Vamos brincar. Seringandô significa a dança. Cajueiro é o homem, e cajuá é a mulher. Então ele tem uma linguagem própria, a origem dele vem de um ritual.

Todo ano a gente faz essa festa, esse ano vai ser no segundo sábado de julho, mas nesse ano a gente tá pensando em fazer três dias. Porque além da ideia ser criar oportunidade pra outras comunidades ribeirinhas, é muita coisa só pra uma noite.“

### **3.7.3 As crenças transformam-se em memória, músicas que contam histórias...**

---

<sup>35</sup> Nesse momento Timaia canta e bate nas pernas para fazer a marcação do ritmo.

“Não é difícil compor as músicas porque a gente tá dentro de um ambiente que favorece isso. Eu nunca compus uma música aqui em Porto Velho, todas as minhas músicas eu fiz em Nazaré.

A inspiração vem de tudo isso que a gente vive, do que a gente acredita. A inspiração bem feita tem alguns ingredientes, eu sei que tem artista que vai estudar pra poder compor, mas a gente não, a gente vive. A gente tá enxergando, tá vendo, visualizando aquilo com a maior naturalidade.

Uma coisa bem interessante é de como surgiram as músicas do primeiro CD. Ele saiu com o título de “*Em cada som uma história*”. Mas por que isso? Porque realmente, você ouvindo o primeiro CD você vai ver que todas as músicas são histórias.

Eu sou professor de língua portuguesa, e eu já trabalhei artes e português em Nazaré e em outras comunidades ribeirinhas também. Então, eu me lembro que a gente sentava de uma forma muito natural e fazia as rodas de história, de memória... E a gente trabalhava a redação, a narração, dentro desse contexto de coisas do cotidiano, das lendas, das brincadeiras. E depois, junto com os alunos a gente escolhia a melhor história.

E a partir daí a gente já fazia um outro lado, o artístico, “bom, agora nós vamos transformar essa história que foi escolhida como a melhor e vamos fazer uma música dela.” Mas como é que nós vamos fazer? Vamos entender como é que é um verso, vamos entender como é que é uma estrofe, os ritmos. E dali a gente colocava toda a história em versos e colocava um ritmo pra ela. Por isso o título, *Em Cada Som Uma História*.

A música do boto mesmo é uma história, “*não é passarinho nem é macaco, matinta pereira nem boto também, toma cuidado que a cobra já vem... monstruosa e perigosa, sucuri gigante aqui tem*”. Então, no final dela termina assim, “*aquele que conseguir escapar sempre vai ter uma história para contar...*” Esse tipo de coisa já aconteceu por lá. É importante a gente saber diferenciar o barulho de cada animal, e quem escapa sempre vai ter uma história pra contar.

Então cada uma delas surgiu a partir de histórias, por isso o título do CD, pra gente isso tem muito valor. Tanto eu como o Túlio, como o Teimar, a gente diz que o primeiro CD foi muito de identidade mesmo; porque ele tem um lado também de crença,



muita coisa que a gente acredita lá e que o pessoal de fora não acredita, então é só a gente mesmo.

Por exemplo, no baixo madeira tem uma curandeira que é a Dona Preta, e os guias dela são os botos. A gente tem uma crença que os tucuxis são os botos do bem, já os botos rosa não... sempre quando acontece alguma coisa ruim, uma “incorporação” ou outra coisa, uma doença... tem alguma relação com o boto rosa. Mas os tucuxis, quando eles tão por perto a gente tá bem acompanhado. Tem essa crença que é muito particular.

Muita gente daquele contorno – se eu não me engano de Papagaio até Curicaca, acho que são doze comunidades que tem ali naquele meio – quase todo mundo já foi curado pela Dona Preta, quase todos. Os que não vão, são os evangélicos (porque tem aquele negócio de dizer que ela é bruxa e tal). Mas na verdade, até alguns evangélicos vão, não são todos mas alguns vão.

Ela já curou gente da Argentina, de todo canto. Ela tem uma mística dela que é fora do comum, mas no seu normal é uma pessoa super simples, já é bem idosa também. Aquela mulher ali é um patrimônio vivo, eu me lembro quando o pai tava doente eu ia lá, eu fui umas três vezes. Eu gostava de ficar só escutando ela falar, porque é tanta coisa... uma pessoa analfabeta mas que sabe muito.”

### ***Passear de Barco (Timaia dos Santos)***<sup>36</sup>

*Como eu gosto de cantar*

*Falar das grandes belezas que vêm das margens do grande rio*

*Olhar o sol se escondendo*

*E a passarada fazendo*

*Algo que nunca se viu*

*A natureza é o encanto*

*Que vem aqui nesse canto*

*Chamar a todos pra ver*

---

<sup>36</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=cc-ndn3Ntzk&feature=youtu.be>

*Vem passear de barco  
Vem navegar no Madeira  
Olhar os botos no rio  
Deitar na rede e sentir o frio  
O frio que envolve esse povo,  
O povo que vive nas margens desse grande rio  
Desse grande rio...*

#### 4 A PAISAGEM MUSICAL RONDONIENSE

Ao percorrer o caminho de pesquisar a música rondoniense, descobrimos uma grande pluralidade de ritmos que são feitos, usados e misturados pelos músicos de Rondônia: *rock*, *reggae*, *carimbó*, *blues*, *baião*, *samba*, *rap*, *cariberana*<sup>37</sup> e outros. Como nos disse um dos músicos, Rafael Altomar: “eu vejo a nossa cultura como uma colcha de retalhos, cada retalho é um estilo, é uma estética, é uma musicalidade; mas o que tá costurando essa colcha de retalhos é uma *linha de pesca beradera*.” Assim, buscamos um elemento comum a essas diversas musicalidades ao qual pudéssemos direcionar a nossa interpretação.

A linguagem revela a expressão de um fazer e de um pensar cultural, e assim surgem no cenário da música rondoniense alguns termos que identificam uma raiz e apontam em uma direção comum, tais como: “beradero”, “bera”, “caboco” e “MPBera”, ou, “Música Popular Beradera”. Os artistas locais vão pensar a MPBera como algo abrangente, como uma expressão que engloba diversos ritmos e “roupagens”, mas que traz em si uma marca comum: o sentimento de pertencimento, a vontade de falar do *seu* lugar, de expressar a *sua* tribo. Nesse sentido, sobre a MPBera, Rafael Altomar explica: “Ela é mais ideológica do que estética, parte mais da ideia da música e da letra do que do ritmo; são as mensagens que vêm nas letras.”

O nosso fio condutor, portanto, é a narrativa poética na canção. Mas nesse sentido, é interessante o esclarecimento de alguns pontos. A poética na música não faz parte do mundo da “prosa”, e sim do mundo da “poesia” (MORIN, 1997); isso quer dizer que a linguagem que emerge dessa poética-musical tem todo o poder intersubjetivo e simbólico que qualquer linguagem genuinamente artística possui.

O efeito da poesia cantada, sonorizada na música, não é exatamente igual à poesia apenas declamada. A musicalidade que acompanha a palavra cantada lhe confere uma “cor” e um “gosto” especiais. As palavras em forma de canto possuem uma “textura” que lhes caracteriza, algo que lhes confere um poder de nos tocar de forma

---

<sup>37</sup> Cariberana é um ritmo semelhante ao baião, criado pelo músico e ribeirinho Caribé, morador da comunidade de Cujubim, a qual se localiza a cerca de 160 km da capital, Porto Velho.

diferenciada e específica. A palavra cantada é música. O filósofo, músico e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch faz a seguinte consideração:

Melhor ainda que a música instrumental o canto manifesta a estreita interação do significado com o ato – porque a voz humana não é um instrumento natural apenas pela maneira de se dizer (...) O canto é o prolongamento imediato constitutivo: o homem que canta se expressa imediatamente. (1983, p. 41)

E ainda,

Entre todas essas vozes animais, vegetais e minerais, entre os staccatos e o farfalhar metálico dos “pequenos animais”, eis que se eleva o canto dos homens; ele tem, embora que bruto, (...) uma tonalidade e uma intenção; ele canta, com essa tristeza magnífica própria aos homens simples dos campos, a melancolia tranquila de um coração repleto de noite: esse canto melodioso e compassado já é música<sup>38</sup>. (1983, p. 48)

Através do canto, música e palavra se encontram, uma conferindo à outra: subjetividade, beleza e poder. É nesse sentido que, ao interpretar essas narrativas poético-musicais, foi levado em conta o nível de imaginação e emotividade provocado pela expressão musical inerente a essas poesias.

Pensando a paisagem musical como um encontro dialógico entre música e ouvinte (Eu e Tu), acreditamos que a abordagem metodológica aqui não poderia ser outra se não a fenomenológica. Nesse sentido, Bachelard veio nos auxiliar (1960, 1993, 1997, 2008). Contemporâneo de Buber e consoante com suas propostas, é Bachelard quem escreve o prefácio da edição francesa de *Eu e Tu*. Ele chega mesmo a dizer sobre a filosofia buberiana:

Essa filosofia dá ao verbo uma tonalidade particular que é feita de confiança e admiração. Essa filosofia multiplica, como em um espelho

---

<sup>38</sup> Mieux encore que la musique instrumentale le chant manifeste l'étroite interaction du sens et de l'acte - car la voix humaine n'est un instrument naturel que par manière de dire (...) Le chant est le prolongement immédiat constitutif : l'homme qui chante s'exprime lui-même immédiatement. (1983, p. 41)  
Parmi toutes ces voix animales, végétales et minérales, parmi les staccatos et le frissonnement métallique des « petites bêtes », voici que s'élève le chant des hommes ; il a, quoique fruste, (...) une tonalité et une intention ; il chante, avec cette tristesse pompeuse propre aux paysans de là-bas, la mélancolie apaisée d'un cœur plein de nuit : ce chant mélodieux et mesuré est déjà musique. (1983, p. 48)

de mil faces, essa nuance deliciosa e muitas vezes indescritível que joga na ambiguidade da interrogação e da exclamação. (...) Há lugar para toda uma psicologia que tonalizaria todas as palavras, que saberia interpretar os silêncios e os timbres, as vivacidades e lentidões, todas as ressonâncias e todos os arpejos da simpatia. (...) Assim, é no reino dos vetores e não no reino dos pontos e centros que é preciso se colocar para ter um justo esquema do buberismo. O eu e o tu não são polos separáveis. (...) [e ainda] Uma participação da pessoa traz às coisas valores poéticos tão evidentes que toda a linguagem é ampliada. (BACHELARD In BUBER, 2012, p. 26-8)<sup>39</sup>

Assim, procuramos nos entregar ao máximo a essa experiência dialógica de vivência da música; de nos permitir viajar na música e sentir suas nuances e caminhos, seus enigmas e mensagens. A fenomenologia evita por princípio qualquer atitude crítica, seu objetivo é antes vivenciar o fenômeno do que classificá-lo, rotulá-lo ou racionalizá-lo. Essa atitude se caracteriza como uma abertura intencional em busca da essência do fenômeno. Parafraseando Bachelard (1993), ler uma página é diferente de vivenciá-la.

Esse encontro, “música-ouvinte”, ou a *paisagem musical*, pode nascer da espontaneidade, da surpresa ou, como diriam os filósofos, do *espanto*; mas, sem dúvida, ele também pode ser buscado e conquistado. Contudo, para isso há a necessidade de uma “entrega de si mesmo”, a qual requer tempo, disposição, concentração e uma certa “abertura interior”. Talvez seja até mesmo, quando, por esforço próprio, conseguimos nos conectar com uma “espontaneidade primitiva” que existe armazenada em cada um de nós.

Sobre a fenomenologia, Bachelard nos ensina ainda que ela “exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo.” (1993, p. 63) Para interpretar as palavras cantadas faz-se necessária a capacidade de percepção do mundo “onírico” das

---

<sup>39</sup> Cette philosophie donne au verbe une tonalité particulière qui est faite de confiance et d'étonnement. Cette philosophie multiplie, comme dans un miroir à mille facettes, cette nuance délicate et souvent insaisissable qui joue dans l'ambiguïté de l'interrogation et de l'exclamation. (...) il y a place pour toute une psychologie qui tonaliserait toutes les paroles, qui saurait interpréter les silences et les timbres, les vivacités et les lenteurs, toutes les résonances et tous les arpèges de la sympathie. (...) Ainsi, c'est dans le règne des vecteurs et non dans le règne de points et centres qu'il faut se placer pour avoir un juste schéma du buberisme. Le je et le tu ne sont pas des pôles séparables. (...) Une participation de la personne apporte aux choses des valeurs poétiques si évidentes que tout le langage en est magnifié. (BACHELARD In BUBER, 2012, p. 26-8)

palavras. No mundo da *poética musical* cada palavra é uma porta que pode abrir outras portas.

Compreender as palavras como forças vivas e vivificantes da psique, as quais contém a sua própria forma de realidade é fundamental. As palavras constroem o mundo, tudo que explicamos e entendemos passa pelo mundo das palavras.

As palavras, em nossas culturas científicas, têm sido frequentemente definidas e redefinidas, elas têm sido compartimentadas com tanta precisão em nossos dicionários, que elas são realmente instrumentos do pensamento. Elas perderam sua potência de onirismo interno. Para voltar a esse onirismo que os nomes têm, seria preciso impulsionar uma investigação sobre os nomes que ainda sonham, nomes que são “crianças da noite”. (BACHELARD, 1960, p. 30)<sup>40</sup>

Na canção, a música funciona como uma estrada para as palavras caminharem, “as crianças da noite cantam”. As memórias e imaginações são “adoçadas” por movimentos sonoros (às vezes fortes, às vezes sutis), fazendo nascer, através do relaxamento e do prazer, um outro tipo de capacidade auditiva e perceptiva. O encontro de musicalidade e palavras é um “casamento” que potencializa os “cônjuges”. A palavra forma uma luz, o som espalha os seus raios.

Quando ouvimos Bado cantando *Flora Concreta, Fauna + Uma Palavra*<sup>41</sup>, percebemos essa potencialidade da palavra cantada enquanto porta capaz de abrir novas portas para o encontro com o mundo.

*Ó dona arara*

*Rasga a mortalha*

*Taquara, maracatiara,*

*Cerejeira*

---

<sup>40</sup> Les mots, en nos cultures savantes, ont été si souvent définis et redéfinis, ils ont été casés avec tant de précision dans nos dictionnaires, qu'ils sont vraiment devenus des instruments de la pensée. Ils ont perdu leur puissance d'onirisme interne. Pour revenir à cet onirisme qui tient aux noms, il faudrait pousser une enquête sur des noms qui rêvent encore, des noms qui sont des « enfants de la nuit ». (BACHELARD, 1960, p. 30)

<sup>41</sup> Canção presente no CD “Aldeias de Sons”, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=ftoA1qp1KWE&feature=youtu.be>

*Cedro e maçaranduba*

*Angelimbaúba + uma palavra*

*Ó dona arara (...)*

*+ uma palavra formando imagens*

*Junta outra palavra + uma palavra (...)*

*Nem rima pesada*

*Nem quadro logístico*

*Metáfora*

*Só uma palavra*

*+ uma palavra + uma palavra...*

“Nem rima pesada, nem quadro logístico, metáfora, só uma palavra... mais uma palavra...” aqui não há a necessidade de racionalizações, basta se permitir que imagens surjam como vozes que ecoam. “Taquara”, “maracatiara”, “cerejeira”, “cedro”, “maçaranduba”... com o som dos tambores e flautas, cordas e chocalhos não é difícil se imaginar na floresta, sentir a sensação refrescante das árvores e do verde. Cada um terá a sua própria história, a sua própria experiência, mas por um momento, “eu sei que saí daqui”.

Considerando a poética do devaneio de Bachelard (1960), por que não dizer que também a música nos permite devanear? Certamente através de nossos devaneios pessoais, aquela velha música da qual gostamos tanto (ou qualquer música, que de repente possa nos encontrar de surpresa), em um momento ou em outro, poderá se transfigurar em paisagem musical.

No encontro com esse mosaico poético-musical que é a música rondoniense pudemos identificar alguns macro-temas que se repetiam e, por vezes, se interconectavam<sup>42</sup>. Tendo em vista o sentido didático e também estético optamos por

---

<sup>42</sup> “Quando duas [ou mais] imagens singulares (...) se encontram, parece que se reforçam mutuamente. Essa convergência de duas imagens excepcionais proporcionam, de certa forma, uma confirmação para a pesquisa fenomenológica. A imagem perde a sua gratuidade. O livre jogo da imaginação já não é uma anarquia. (BACHELARD, 1993, p. 73)

organizá-los em três pares de conceitos, que são: *ética e liberdade, amor e felicidade, cultura e identidade*.

Cada um desses três pares de conceitos tocam em questões plurais que vão desde as relações pessoais até suas imbricações espaciais. Como o rondoniense, ou morador de Rondônia, vive os seus espaços? Quais são suas expressões e assuntos? O que podemos enxergar através das lentes musicais sobre os espaços vividos em Rondônia e Porto Velho?

#### 4.1 PAISAGEM MUSICAL, AMOR E FELICIDADE

Não há quem viva sem amor. O amor faz parte do *mundo da poesia* (MORIN, 1997) e é a mola propulsora para o movimento de uma infinidade de coisas, gestos e sonhos, empreendimentos e aspirações. A felicidade é um efeito do amor, (ou pelo menos algo que se espera dele). Amor e felicidade são sentimentos humanos muito profundos e primitivos, arraigados em todas as culturas e em todos os tempos. Pensar, estudar e compreender o espaço sem a preocupação e interesse por esses temas e questões seria deveras vazio.

O amor, esse anseio primitivo, busca interminável; tão estudado por filósofos e declamado por poetas, interpretado por atores e estilizado por artistas, também é cantado e decantado através da música. A música é um rico “sitio arqueológico” para se pesquisar sobre os “artefatos” do amor.

Existem dois níveis, duas esferas, no que tange ao amor nas músicas rondonienses. Um desses níveis trata do *amor romântico*, o outro do “amor pelo lugar” ou *amor topofílico*. Porém, convém lembrar que o amor romântico, por vezes, se contextualiza através de um cenário espacial específico. Ou seja, dentro de uma mesma canção o relacionamento amoroso decantado relaciona-se ao lugar, o qual fornece as cores, imagens e nuances para o ensejo de amor.

*Oh, se você de mim proprietar-se  
Qual como com a Amazônia me amaziei*<sup>43</sup>...

---

<sup>43</sup> Canção *Deus quer*, de autoria de Zezinho Maranhão, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=JgNk2gYnVoM&feature=youtu.be>



Todo esse jogo de poéticas e sons se entrelaça e nos fornece pistas e caminhos para sentir, pensar e interpretar o espaço rondoniense. Consideremos, portanto, o que as paisagens musicais têm a nos dizer sobre as relações afetivas que podem ser estabelecidas a partir da experiência musical.

#### 4.1.2 O amor topofílico, ou amor pelo lugar, nas paisagens musicais

Na música *Esquina do tempo*, do músico e compositor Binho, diversos “pequenos” elementos e detalhes, (nomes de lugares: praças, bares, ruas... e nomes de pessoas) se conectam para formar um tecido poético que evoca lembranças e nos conduz a viajar mental e musicalmente por paisagens de Porto Velho.

*Cuidado que naquela esquina tem a nossa história*

*Tem o Jota Lima, tem o Bar do Arara*

*Tem dona Chiquinha e seu tacacá, ah, ah<sup>44</sup>...*

Aqui acontece algo que poderíamos denominar de “insignificante significativo”. Quando um detalhe – aparentemente “bobo” ou de menor importância – na medida em que nos toca, nos desperta para outra “dimensão”, uma nova concepção ou “visão” de algo ou de nós mesmos. Bachelard fala da alegria de quando:

se reconhece a importância das coisas insignificantes! Quando se completa por meio de devaneios pessoais a lembrança “insignificante” (...) O insignificante torna-se então o signo de uma sensibilidade extrema para significações íntimas que estabelecem uma comunhão (...). (1993, p. 84)

É claro que existe uma relação entre o contexto cultural do ouvinte e a música que se ouve; cada ouvinte vai projetar e se projetar na música de forma variada, de acordo com o seu (estado de espírito), conhecimento específico do *que* é cantado e de acordo com a sua sensibilidade poético-musical. Mas seja como for, a música sempre revelará pistas e indicativos de uma espacialidade que permanece latente. Pode-se dizer que

---

<sup>44</sup> A letra na íntegra, juntamente com o link para acesso, encontram-se no capítulo 3.

“quanto melhor o leitor mais profundamente ele irá em uma obra”, de maneira análoga quanto mais “preparado” for o ouvinte mais profunda e vivificante será a sua experiência musical e as conexões que se estabelecem a partir desta.

Tomemos, como exemplo, a conhecida lanchonete Jota Lima, decantada na canção *Esquina do tempo*. Essa é uma lanchonete tradicional em Porto Velho, consta que tem mais de 40 anos. Seu prato principal é um salgado de origem boliviana denominado “saltenha”, considerado por muitos o mais saboroso da cidade. Mas o interessante do lugar, além da culinária, são suas características que mesclam regionalidade com originalidade. Nas paredes, já bastante desgastadas pelo tempo, encontram-se pinturas que retratam a vida indígena e do caboclo amazônico, além de alguns outros adereços no mínimo curiosos.

FOTO 5 - PINTURA NA PAREDE DA LANCHONETE JOTA LIMA



Fonte: foto feita pelo autor em 2015 em Porto Velho-RO.

Esses detalhes, aparentemente “insignificantes”, são as linhas que costuram o tecido que forma a identidade do lugar. Dona “Chiquinha” (da qual também se faz referência na canção) era conhecida por preparar um excelente café da manhã no velho Mercado Municipal. O cardápio, é claro, a culinária nativa: tapiocas (de castanha, carne, ovo, coco), bolos (de macaxeira, milho, trigo), mingaus (de banana, farinha de tapioca e de milho – o famoso “mungunzá”) e assim por diante. No final da tarde, no entanto, ela vendia também tacacá em outro ponto da cidade.

Reviver a cidade pela memória, ou imaginá-la, nos conduz a um universo poético-sonoro toponímico. Quando observamos um ouvinte, envolvido em sua paisagem musical, não é difícil perceber em sua expressão facial o sorriso e a satisfação; o olhar de alguém que olha longe, que mira o “invisível”.

Cantar a cidade, poetizar seus detalhes é enaltecer uma cultura, um *estar*. A vida se traduz e se compõe nos momentos; e de momentos em momentos a música se faz. Na cadência, nos compassos e repetições temporais a música delineia um espaço sonoro de fala poética, um tempo, um instante em que “Eu” posso me conectar com um além “Tu”. O lugar do meu *estar* nesse momento paisagístico musical já não é mais exatamente o quarto ou a sala, nesse *tempo musical* a minha concentração deslocou-se de um *aqui* e colocou-se em um *ali*. Essa mudança de lugar psíquico é uma janela, sempre será uma janela, que se abre para o mundo. Novas ideias, novos valores – às vezes subliminares, tácitos, às vezes súbitos, explícitos – surgem desse encontro psíquico, musical, poético.

O sentimento de “gostar” é uma lente que colore a visão. Quando gostamos de alguém já temos a tendência natural de nos esforçarmos para compreendermos suas palavras e atitudes; o contrário muitas vezes é verdadeiro também. O sentimento do gostar, ou em um nível mais elevado amar (palavra que em francês é a mesma “*aimer*”), é carregado de otimismo e esperança, é uma gota de coragem em meio às agruras da vida. O amor liga-se à felicidade como seu correspondente. Gostamos de pessoas, coisas e lugares. Na verdade, sempre compreenderemos melhor aquilo que amamos. Como disse a sábia “raposa” de Antoine de Saint-Exupéry no célebre *O Pequeno Príncipe*: “A gente só conhece bem as coisas que cativou.”

O sentimento do gostar nos dá o qualitativo do tempo, a disposição e vontade de ficarmos próximos e o desejo de nos colocarmos em relação. Na canção, *Mote* de Zezinho Maranhão<sup>45</sup>, violões, violinos e piano se mesclam com o estilo da construção poética do repente nordestino para colocar em ação um universo simultaneamente afetivo e simbólico, com elementos tanto sociais quanto naturais; e detalhes que evocam desde a infância e os sabores ao sentimento de pertencimento ao lugar.

---

<sup>45</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=EpueGeF2kro>

*Dentre as coisas que mais prezo nessa vida  
Tá os meninos, a mulher e o violão  
A mamãe e o papai com meus irmãos  
Meus amigos, um barco, um Porto Velho  
Uma japonesinha, meu chinelo  
A busca de galgar mais um degrau  
Maracá minha farda oficial  
E a inspiração que papai me deu...*

*Um papagaio suro que dá guinada  
Uma pipa que cata e imbioca  
Um mercado de açaí e tapioca  
Rio Madeira água benta que dá sorte  
Uma janela com formato de Norte  
Leide por telefone ou via postal  
Maracá minha farda oficial  
E a inspiração que papai me deu...*

*Prezo o precioso cantarolar  
Dos passarinhos que cedo me acordam  
Natureza se bebe pelas bordas  
Nossas matas tão verdes que dá bandeira  
Variedades de peixes é na enfiadeira  
Nada paga o viver original  
Maracá minha farda oficial  
E a inspiração que papai me deu...*

Maracá é uma palavra que tem sua origem na língua indígena *tupi*. É um instrumento musical, um chocalho. Atualmente, ele pode ser encontrado em diversos materiais, mas originalmente era feito principalmente com cabaça e sementes ou

pedras. Mas o interessante desse instrumento é sua simbologia, ele tem forte presença em manifestações culturais brasileiras, inclusive em alguns cultos religiosos afro-brasileiros e indígenas. Existem relatos indígenas que atribuem poderes místicos ao maracá.

*“Maracá minha farda oficial, e a inspiração que papai me deu...”* Ritmo, concentração e pulsação são os signos que marcam o maracá. Além de seu aspecto sonoro, o qual marca o ritmo pontualmente como um curto som de chuva, ele possui uma estética própria, normalmente seus adereços são elaborados cuidadosamente para chamar atenção. Ter o maracá como minha farda oficial significa ter ritmo nos principais momentos da vida, ter ação, ter movimento. Significa não estar paralisado ante as agruras da vida, mas pelo contrário, enfrentar os desafios com maestria, beleza e disposição. Ninguém usa sua “farda oficial” à toa, mas somente em momentos importantes e significativos. Ação é movimento, ritmo é o movimento do som; se o maracá é minha farda oficial eu não sou alguém estático, imóvel ou vulnerável; eu estou preparado para agir!

Nesse momento, essa paisagem musical conduz o ouvinte a um sentimento de confiança e coragem, a um sentimento de “ser capaz”. E isso se traduz através da imagem de um instrumento local, de origens indígenas e raízes autóctones. Ao ouvir essa canção não é difícil se “ver” (imaginar) dançando e tocando maracá, com os olhos corajosamente mirando o horizonte e esperando o que há de vir.

*“Uma pipa que cata e imbioca”.* Quem mora em Porto Velho está acostumado a ver pelas ruas crianças e adolescentes “empinando papagaio” (denominação local para a conhecida prática de “soltar pipa”). Misto de problema e diversão, a pipa faz parte do dia a dia rondoniense. O “cerol”, mistura de cola com vidro moído que é passado nas linhas, ameaça passantes e especialmente motociclistas. A agitação das crianças nas ruas em relação ao trânsito dos carros e o perigo das redes elétricas também são outros problemas. No entanto, é difícil conter a alegria e o entusiasmo das crianças com a “brincadeira”.

As próprias crianças explicam: *“Imbioca* é o comando que você dá na linha e o papagaio vai para um lado ou pro outro. *Catar* é quando “cruza” e um papagaio sai

puxando o outro com rabiola e tudo”<sup>46</sup>. Esses são os “gostos” e cenários que a paisagem musical nos apresenta: as alegrias de criança, lembranças de um compositor que se cristalizaram na sonoridade possibilitando o reaparecimento de memórias guardadas, registros e imaginações. Paisagem de criança simples, que não tem vídeo game nem brinquedos de luxo; criança que ainda desfruta da socialidade da rua, do espaço aberto, do contato e experiência com as outras crianças. Pela música, o ouvinte (Eu) se encontra com o “Tu” criança – da sua cidade, da sua memória – e quem sabe em um segundo nível com a criança que ainda existe dentro de si mesmo.

“*Um mercado de açaí e tapioca*”. Acreditamos que sempre será uma satisfação a visita ao mercado, à *feira*. A feira do “quilometro 1”, a feira do “Cai n’água”, ou mesmo as diversas feiras dos bairros; todas elas têm uma aura especial, própria. Espaço rico em cheiros e cores, sonoridades e sabores; a “feira” é sem dúvida uma excelente experiência sensorial. Quando na paisagem musical contemplamos esse cenário, nos sentimos realmente “fincados” em um solo, em um chão. O gosto da tapioca é simples, ela sempre é servida quente e com manteiga; assim como o sabor do açaí, forte e de difícil descrição. Mas por que a simplicidade é tão marcante? Por que são as coisas simples as que deixam mais saudade? Seria porque a vida é feita de momentos e, em um *momento musical* podemos, de certa forma, reviver “momentos”?

Existe um ditado em Porto Velho que diz que: “*quem bebe a água do Madeira sempre volta a Porto Velho*”. Esse “beber a água do Madeira” significa conhecer a cidade e suas pessoas; experienciar o lugar, conhecer suas belezas e prazeres. Ao nos colocar em relação com esses encantos e detalhes a música nos dá a oportunidade de “beber a água do Madeira”. É justamente essa a perspectiva que se descortina quando ouvimos “Rio Madeira água benta que dá sorte, Uma janela com formato de Norte”.

A janela é a visibilidade, é a capacidade/possibilidade de um “horizonte”; algo que paradoxalmente está além, mas ao mesmo tempo já se faz sentir, é um distante que inspira e significa um *aqui*. A janela<sup>47</sup> é, e sempre será, um além; uma escapatória,

<sup>46</sup> Entrevista cedida ao autor em Porto Velho-RO em 2015.

<sup>47</sup> É na janela que nos colocamos para contemplar o espetáculo da rua, ou aonde nos inclinamos para conversar com os vizinhos. Nesse sentido, porta e janela não são somente pontos no espaço, elas são áreas onde se concentram qualidades afetivas e sociais do espaço. Mais que pontos, elas são zonas de contato e de encontro: elas são limiares. (...) Nem totalmente exterior, nem totalmente interior, o limiar é uma zona de transição. (BESSE, 2013, p. 52-3)

uma rota de fuga. E mais importante ainda, uma abertura para o *mundo*. Ela é uma boa metáfora para que possamos compreender a música, e o poder que ela tem de nos transportar e de nos mostrar o mundo. Aqui, para a correta compreensão do fenômeno não basta apenas teorizar, é preciso sentir. A poética-musical “Formato de Norte” é um símbolo, uma linguagem autóctone que, (como que em uma voz familiar), fala a um ouvinte específico: ao nortista, ao amazônida, ao homem/mulher que de alguma forma se sente *dali*, deste chão. Esse *formato* é também um “contorno”, um “desenho” que define um cheiro, um *estar*, um jeito de sorrir, uma maneira de lidar com as situações.

A linguagem é uma teia de códigos que se revela com maior nitidez pela familiarização. Contudo, isso não quer dizer que as “distâncias culturais” possam simplesmente anular o encontro entre Eu e Tu, *ouvinte* e *música*. Mesmo entre “universos distintos” pode haver comunicação; e esse é o verdadeiro sentido e essência da verdadeira comunicação, o encontro com o novo. Onde há um “verdadeiro encontro” há uma *relação*. E a relação é a prova da simultânea entrega de si mesmo somada à receptividade para com o Outro. O legítimo encontro não é uma “fórmula” ou um “modelo”, mas onde quer que ele aconteça, acontece ali também a “novidade”. Quantas vezes fomos ao deserto ouvindo Tinariwen<sup>48</sup>, ou passeamos por Paris escutando Jean-Jacques Goldman, mesmo sendo brasileiro e culturalmente amazônida.

*“Prezo o precioso cantarolar, Dos passarinhos que cedo me acordam, Natureza se bebe pelas bordas...”*. Próximo às áreas urbanas de Rondônia reina o verde, as matas; pássaros, borboletas e insetos fazem parte da paisagem sonora e visual das cidades, são cores e sons que se misturam criando memórias e provocando sensações. Como nos toca a sinfonia dos pássaros! Nesse momento mesmo, que escrevemos estas linhas podemos ouvi-los; a sensação é de paz, um pequeno momento de fôlego ante as turbulências da vida.

---

C'est à la fenêtre qu'on se place pour contempler le spectacle de la rue, ou qu'on se penche pour bavarder avec les voisins. En ce sens, porte et fenêtre ne sont pas seulement des points dans l'espace, ce sont des zones où se concentrent les qualités affectives et sociales de l'espace. Plus que des points, ce sont des zones de contact et de rencontre : ce sont des seuils. (...) Ni totalement extérieur, ni totalement intérieur, le seuil est une zone de transition. (BESSE, 2013, p. 52-3)

<sup>48</sup> Tinariwen, em linguagem tuaregue significa “os desertos”. É um grupo de música da região de Kidal ao norte de Mali no continente africano. Misturam blues e rock a música tradicional tuaregue.

A música nos coloca em conexão com elementos cotidianos, criando significados e estabelecendo pontes, ressignificando “insignificantes”. Nascida no híbrido da empiricidade do mundo e da percepção desse mesmo mundo ela nos apresenta olhares e percepções de todo um espaço que nos envolve. Uma fisionomia de lugar é “desenhada” através das “linhas sonoras” que surgem pela experiência do ouvir. Ao verdadeiro ouvinte, aquele que se permite, detalhes (ou novos detalhes) do espaço sempre serão descritos, sentidos, imaginados e/ou revividos. Toda essa dinâmica de sons e imagens, lembranças e sentimentos, conduz os *ouvintes* a uma certa originalidade no que tange à sua percepção e significação espacial. “*Nossas matas tão verdes que dá bandeira, Variedades de peixes é na enfieira, Nada paga o viver original*”.

Na música de domínio popular, cantada por Bado, *Estrada de Ferro Madeira Mamoré*<sup>49</sup>, ouvimos o “convite”: “Você precisa ver para saber como é, que andava o trem na Madeira Mamoré...” Entre apitos de trem, uma batida binária e uma melodia que desperta o lado sentimental, ouvimos a descrição poético-musical de uma jornada difícil e marcante para a significação e representação de Porto Velho.

*Caminhos de ferro  
No oeste do Brasil  
De Porto Velho  
Até Guajará Mirim  
Quanto progresso  
Conduziu aquele trem  
Hoje em regresso  
Vai chegando ao triste fim...*

A história da capital se mescla de forma direta com a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. Com seus mais de 360 km ligando Porto Velho a Guajará-Mirim foi uma obra épica que (após duas tentativas fracassadas de construção, ainda no

---

<sup>49</sup> Música presente no CD “Aldeia de Sons”, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=F85Mx8WKLKc&feature=youtu.be>



século XIX), levou cinco anos para ser construída, de 1907 a 1912. A diversidade cultural (e difícil definição de uma “identidade cultural”) em Rondônia se explica em parte pelo processo de construção da Ferrovia. Estima-se que mais de 40 nacionalidades chegaram a trabalhar na construção: gregos, espanhóis, italianos, alemães, hindus e muitos outros; além dos indígenas brasileiros.

FOTO 6 - COMPLEXO DA ESTRADA DE FERRO MADEIRA MAMORÉ



Fonte: foto feita pelo autor em 2015 em Porto Velho-RO.

Seja como for, a imagem da Ferrovia carrega consigo um forte poder simbólico, alimenta estudos e sonhos, debates acalorados e representações, indignações contra o poder público e sentimentos de amor pela cidade. Fazendo parte tanto do contexto social, político e artístico quanto dos temas e assuntos dos moradores ela marca de forma direta tanto o espaço empírico como o imaginário das pessoas. Em outras palavras ela, hibridamente, participa da construção “prosaica” e “poética” da cidade.

#### 4.2 PAISAGEM MUSICAL, ÉTICA E LIBERDADE

A ética e a moral já foram e ainda são amplamente estudadas pela filosofia. Não há uma só perspectiva sobre esses conceitos. Mas de forma geral a ética caracteriza-se pelo estudo e compreensão da moral. As tradições éticas configuram-se em normas e

padrões direcionando ou definindo códigos de conduta, ou seja, fazem parte de um tempo, de um espaço e de uma cultura.

Já a questão da moral é mais complexa, porque mesmo que saibamos que o indivíduo se configura e se desenvolve em um meio social – ou seja, existem complexas relações na formação do que chamamos de indivíduo – o indivíduo guarda em si (e este é o âmago da individualidade) uma dimensão íntima carregada de imprevisibilidade; e é exatamente daí que surge a decisão autônoma, aquela decisão que assume suas responsabilidades e riscos, a *decisão corajosa*, o posicionamento do *Eu*.

O que queremos dizer – seguindo pela perspectiva de Zygmunt Bauman (1997, 1999, 2004, 2009) e Martin Buber (1982, 2001, 2007, 2011) – é que a moral é algo mais profundo, nasce, amadurece e subsiste no íntimo de cada ser. Cada pessoa tem o seu grau e a sua concepção íntima de moralidade. Mas o certo é que a moral direciona e configura de modo psicológico e também prático os modos de se relacionar e, conseqüentemente, o uso e significado dos espaços.

No espaço íntimo, na casa, com a família, no trabalho, na relação com o cônjuge é onde se desenrola a trama da vida cotidiana, aí a condição moral e os códigos éticos serão determinantes. Surgem então, para nós, questões importantes: o que as paisagens musicais têm a nos dizer sobre a condição moral? Podemos falar em paisagens musicais de moralidade?

Ouvindo as músicas rondonienses e participando desse universo músico-cultural, diversas vezes nos encontramos na fronteira onde somos projetados ao campo do discernimento; ao momento em que nos deparamos com a problemática da criticidade dos valores: o que é certo e o que é errado. Essa problemática vem arraigada a uma teia de temas e circunstâncias, desde questões práticas da vida cotidiana, como o trabalho e a luta pela sobrevivência, a questões de ordem mais íntima e subjetiva como as emoções românticas, a família, a consciência social, política ou ecológica.

Buire e Simetière, pesquisando o *hip hop* na Angola através de uma perspectiva geográfica, apontam que além de uma descrição da cidade pela música, o *hip hop* também participa da invenção da cidade. Segundo os autores:

o hip hop destaca-se como um espaço de liberdade potencial onde os indivíduos estão suscetíveis para "nascer ao mundo". (...) Yannick, um líder do hip hop angolano de volta ao país após um exílio na França, diz a um jornalista "eu digo em voz alta o que as pessoas sussurram". (2010, p. 4)<sup>50</sup>

Fazendo um paralelo com o grupo de *hip hop Comunidade Manoa*, na canção "som das matas"<sup>51</sup> encontramos:

*Brasil pátria amada, virei soldados da "quebrada"*

*O uniforme é a calça larga, bermudão*

*Chinelo de dedo ou pé no chão*

*Não importa a cor, não importa a origem*

*É uma farofa da periferia que resiste*

*Então se ligue, pratique, se conscientize, revire-se*

*Sou mais um cidadão que resiste*

*O que a circunstância me impôs*

*Um jeito diferente pra pensar,*

*o sistema me empurrou, mas eu aprendi a pensar...*

De "chinelo de dedo ou pé no chão, não importa a cor, não importa a origem" muitos dos que escutam essas palavras identificam-se com essa imagem poética. Homens e mulheres, crianças, pessoas simples de um *lugar* simples, a "periferia"; que apesar das condições adversas luta, enfrenta, "resiste". E aprende o ponto culminante da criticidade: *pensar*.

Como nos ensina Bauman "A realidade humana é confusa e ambígua, e também as decisões morais, diversamente dos princípios filosóficos éticos abstratos, são ambivalentes." (1997, p. 41) De modo geral, para muitos dos problemas enfrentados no cotidiano não há uma regra simples de direcionamento e solução moral. Cada pessoa age sob uma égide e sob uma perspectiva própria de valores e cultura. Nesse sentido,

---

<sup>50</sup> le hip hop fait figure d'espace de liberté potentiel où les individus sont susceptibles de « naître au monde ». (...) Yannick, figure de proue du hip hop angolais de retour au pays après un exil en France, lance ainsi à un journaliste « je dis tout haut ce que le peuple dit tout bas ». (2010, p. 4)

o princípio de qualquer consciência moral reside na capacidade de pensar, na capacidade de “saber” pensar e, dentro desse pensamento que se movimenta (reflexão), desenvolver um certo nível de criticidade e justiça. As músicas rondonienses nos convidam a pensar, pois nos projetam mental e emocionalmente em condições diversas de vida; nasce daí uma noção diferente, uma percepção diferente e com isso uma “voz” pode surgir.

O problema da condição moral é um problema em relação ao Outro. Qual é o nível de “consideração sincera”, ou em outros termos, qual é a dimensão da responsabilidade que *Eu* tenho pelo *Outro*?

Vivemos em um momento de relações superficiais, amizades em redes sociais que se fazem e desfazem em uma velocidade quase instantânea. O encontro face a face, o “olhos nos olhos” e até mesmo a fala já se tornam uma coisa cada vez mais rara. Dizem, por exemplo, que em “era” de *WhatsApp* receber um telefonema já se tornou um sinal de verdadeira consideração:

Quando o Outro dissolve-se nos Muitos, a primeira coisa a se dissolver é a Face. O(s) Outro(s) agora é(são) sem face. São pessoas (*persona* significa a máscara que – como fazem as máscaras – esconde, não revela a face). Eu estou tratando agora com máscaras (classes de máscaras, estereótipos aos quais as máscaras/uniformes me enviam) e não com faces. É a máscara que determina com quem estou tratando e quais devam ser minhas respostas. Tenho que aprender os sentidos de cada *espécie* de máscara e memorizar as respostas associadas. Mas mesmo então não posso ficar inteiramente seguro. Máscaras não são confiáveis como faces, podem ser postas e tiradas, escondem tanto quanto (se é que não mais que) revelam. A confiança inocente e esperançosa do impulso moral foi substituída pela ansiedade nunca mitigada pela incerteza. (BAUMAN, 1997, p. 133)

A música, em certo sentido, pode quebrar essa distância de frieza interpessoal e nos colocar em contato. Essa “confiança inocente e esperançosa do impulso moral” existe no “ventre” da experiência musical. Há os momentos onde a música evoca um sentimento de comunidade, e nos convida a nos colocarmos como “participantes” de um movimento, de uma troca. Muitas das músicas rondonienses tecem linhas que

---

<sup>51</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=EeLj-IVxyPc&feature=youtu.be>

trabalham com as imagens da “relação”, de um Eu que se dirige a um Tu; de algo que por algum momento almeje um *face a face*.

*Juntos somos fortes, resistimos a qualquer bote*

*Calote ideológico não é comigo*

*Preste atenção, olho vivo*

*Os manos por aqui entendem o que eu digo*<sup>52</sup>

Sem “*calote ideológico*”, sem jogos, sem máscaras. Prestar “*atenção*”, “*olho vivo*”, “*os manos por aqui entendem o que eu digo*”. O entendimento nasce do diálogo, e o diálogo nasce do encontro. E tudo isso (encontro e diálogo) nasce de uma disposição pessoal, de uma intencionalidade.

Escutar o que diz nosso interlocutor é lhe escutar tendo a vontade de compreender o sentido do que ele diz, é portanto ir em sua direção pondo em prática uma intenção positiva. Não há entendimento possível sem uma certa “boa vontade”, sem uma disposição favorável que venha apoiar a escuta. (BESSE, 2013, p. 59)<sup>53</sup>

Assim, é preciso querer ouvir, querer conversar; doar qualquer coisa do seu tempo para poder *profiter*, aproveitar, desfrutar do encontro e do convívio. Essa canção, por exemplo, projeta o ouvinte nessa direção. Ao escutá-la, nos sentimos envolvidos, como que membros de uma comunidade, sentimos que temos irmãos (manos e manas) e que podemos finalmente entender e ser entendidos.

Se entrarmos nesse movimento – rítmico, pulsante, imaginante – gradativamente as máscaras caem e o *face a face* surge. Passamos a ter algo em comum, a linguagem poético-musical nos une, ela é uma expressão de encontro, ela é qualquer coisa como um lugar comum aos que são ouvintes e amantes dessa mesma música.

<sup>52</sup> Canção “Ribeiriféria” do grupo de rap *Comunidade Manoa*, autoria de Nei Mura e Eliezer; a letra na íntegra e o link encontram-se no capítulo 3.

<sup>53</sup> Entendre ce que dit notre interlocuteur, c’est l’écouter en ayant la volonté de comprendre le sens de ce qu’il dit, c’est donc mettre en oeuvre envers lui une intention positive. Il n’y a pas d’entente possible sans une certaine « bonne volonté », sans une disposition favorable qui vient soutenir l’écoute. (BESSE, 2013, p. 59)

*Mas se você não conhece esse povo  
 Você não deve falar do caboco da Amazônia  
 Sabe porque eu estou nos defendendo  
 Moramos no município Porto Velho de Rondônia<sup>54</sup>...*

*Cabocos somos beraderos  
 Cabocos somos todos irmãos  
 Cabocos somos brasileiros  
 Cabocos donos desse chão<sup>55</sup>...*

Entre ritmos e imagens a narrativa poético-musical promove a possibilidade mental para encontros, para ouvir e ser ouvido, dialogar, entender. De fato, a condição moral não é estabelecida unicamente pela música em si, mas a experiência musical – ou seja, a possibilidade da imersão do ouvinte na música e com isso a sua relação com ela – possibilita essa abertura.

A capacidade moral é algo inato e íntimo, independente das regras pré-estabelecidas e das convenções ela é um impulso e sentimento sincero de responsabilidade pelo Outro. Não uma responsabilidade que nada mais é do que manipulação ou dominação disfarçadas, (e esse é um dos principais problemas do tempo atual), mas uma responsabilidade que nos coloca realmente como pares ontológicos “Eu e Tu”, uma responsabilidade que ressignifica o Outro como parte integrante do meu Eu. O sentido de mim mesmo, do meu “Eu”, renasce na descoberta do Outro como o meu par existencial.

Zygmunt Bauman, em seu livro “*Ética pós-moderna*”, delineia que o problema atual da moralidade está relacionado com o processo de formação das sociedades organizadas, em especial com a formação dos Estados. A moralidade foi considerada por filósofos e juristas (ou seja, os pensadores da organização social) como algo

---

<sup>54</sup> Canção, *Feijão de praia*, de autoria de Caribé, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=chjKA22RaMY&feature=youtu.be>

<sup>55</sup> Canção, *Caboco herói*, de autoria de Caribé, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=HKc1oCmXpko&feature=youtu.be>

excessivamente imprevisível e pessoal, em outras palavras, algo demasiadamente fora do *controle* para a construção de uma sociedade consideravelmente segura.

Nesse sentido entram as Leis, hierarquias e regulamentações como que “portos seguros” capazes de fomentar a segurança tão desejada (haja visto que segurança é, em tempos modernos, sinônimo de controle). O problema é que o excesso de leis e de estruturas rígidas retira gradativamente do indivíduo o poder de decisão pessoal. Isso quer dizer que a responsabilidade da ação já não é exatamente mais minha e nem sua, eu faço o que faço e decido o que decido devido às circunstâncias e normas; se há algum responsável (ou “culpado”) provavelmente seja o meu chefe, a minha empresa, o meu vizinho ou mesmo as condições sócio-políticas do meu país, eu apenas estou cumprindo o “meu papel”.

Nesse sentido, Bauman faz uma diferenciação entre socialização e socialidade, semelhante ao que Milton Santos definia como verticalidades e horizontalidades (SANTOS, 1996). Enquanto a socialização nasce da estrutura e da regulamentação temporal, definindo regras, hierarquias, *status* e papeis – sendo algo como um “meio para se chegar a um fim”; a socialidade nasce dos encontros não hierarquizados, e tem em seu cerne qualquer coisa de espontaneidade e desinteresse.

a socialidade, essa estruturação contraestrutural, é um fenômeno estético: desinteressado, (...) O seu único modo de ser é a momentânea sincronização de sentimentos. (...) Preliminares são desnecessárias: partilhar é agora, aqui, imediatamente. (BAUMAN, 1997, p. 150)

Portanto, temos aqui um ponto importante: a música rondoniense nos projeta muito mais para uma paisagem musical de socialidade do que de socialização. Nas narrativas poético-musicais a hierarquização e dogmatização é quebrada, e o que encontramos é uma paisagem musical que nos conduz ao sentimento de compartilhar e entender que somos habitantes de uma mesma “tribo”. Como nos disse Ceíça Farias: *“Cante sua tribo e ganharás o mundo”*.

Assim, a tendência é que a racionalidade da socialização se dissolva através da abertura poético-musical dessas sonoridades, tornando possível o surgimento de um cenário propício para a formação de um embrião de moralidade, de um pensamento livre, de uma possível autonomia.

*Lá na estação, no porto eu vi  
 A natureza sorrindo pra mim  
 Da emoção te encontrar  
 Meu Porto Velho, meu porto, meu lar  
 Feliz contigo, quero rever o amanhecer  
 Ver o teu sol clarear  
 Me faz viver*

*A beleza de estar contigo  
 Teu povo é meu fiel amigo  
 Na esperança de te ver um lugar bem melhor  
 É tão lindo ver as Caixas D'água  
 E o trem beirando o Cai n'Água  
 E as águas dessas cachoeiras correndo em mim  
 Sempre vão existir  
 Resistir... resistir  
 Sempre vão existir<sup>56</sup>*

A reciprocidade, o “encontro”, nasce da empatia. Não é “tão” difícil percebermos quem gosta e quem não gosta de nós: o olhar revela e a expressão denuncia, o sorriso é um símbolo de satisfação, “*lá na estação, no porto eu vi, a natureza sorrindo pra mim*”. A empatia – elemento invisível criador de intersubjetividades favoráveis – é o elã que abre as portas para a disposição de um “ouvir atencioso”.

Somente a disposição de ouvir atenciosamente guarda os germes de uma possível moralidade. Da paciência de escutar nasce o entendimento e a reciprocidade. Qual a distância psicológica que definirá se um Outro é para mim, um *Isso* ou um *Tu*? A paisagem musical nos ensina que, de alguma forma, mesmo que poética e musical, os que habitam o mesmo chão que o nosso mantêm conosco uma raiz comum; essa raiz nasce de um elo e de uma história; como irmãos de uma mesma família que, mesmo

---

<sup>56</sup> Canção, *Chegando ao porto*, de autoria de Tullio Nunes, *Grupo Minhas Raízes*. Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dv9rkJr8z4U&feature=youtu.be>



que não se entendam, no fundo sabem que nasceram para se compreender, *“A beleza de estar contigo, teu povo é meu fiel amigo”*.

#### 4.2.1 Paisagem musical e liberdade

A música rondoniense nos conduz a uma vivência com as matas, rios e toda uma regionalidade própria: as imagens do caboclo, do seringueiro, do indígena; comidas típicas, costumes e fazeres locais. Mas a vida em Rondônia, no Norte, fortemente marcada pelas representações amazônicas dos meios naturais, para muitos também é uma vida urbana. Mesclam-se nessa composição poético-musical elementos naturais e elementos da vida urbana. Sobre esse ponto, o músico Rafael Altomar explica:

Minha música tem bastante relação com Rondônia, com a Amazônia, com a nossa realidade urbana, “amazônica urbana”, eu canto muito isso. Na Amazônia nós temos metrópoles. É impressionante você chegar em Manaus, em Belém... eu fui pra Macapá de barco, você vai fazendo a curva no rio Amazonas, de repente vem uma selva de pedra no meio da floresta. A urbanidade amazônica é uma coisa muito forte também, além dessa coisa da mata<sup>57</sup>.

A urbanidade amazônica é algo efetivo. Dentre os muitos problemas e fenômenos urbanos, atualmente é possível observar uma situação deveras específica no que tange ao uso dos espaços em grande parte das cidades: as cercas, muros e interdição da livre circulação têm aumentado rapidamente. A violência e a insegurança são veiculadas e “vendidas” pelas mídias quase como que um “artigo de luxo”; e o resultado desse processo (do qual somos consumidores, por vezes passivos, mas também ativos) é um estado psicológico de medo e insegurança. Dentro desse cenário que mistura medo e segregação nasce o fenômeno urbano dos condomínios fechados. De acordo com Bauman:

Os que podem, vivem em “condomínios”, planejados como se fossem uma ermida: fisicamente dentro, mas social e espiritualmente fora da cidade. “Supõe-se que as comunidades fechadas sejam mundos distintos. Nas propagandas que os anunciam propõe-se um ‘modo de

---

<sup>57</sup> Entrevista cedida ao autor, capítulo 3.

vida completo' que representaria uma alternativa à qualidade de vida oferecida pela cidade e seu espaço público deteriorado." Um traço muito importante do condomínio é seu "isolamento e distância da cidade... Isolamento significa separação daqueles considerados socialmente inferiores" e, como insistem os construtores e seus agentes imobiliários, "o fator-chave para garanti-lo é a segurança. Isso significa cercas e muros rodeando o condomínio, guardas trabalhando 24 horas por dia no controle das entradas e um conjunto de instalações e serviços" "destinados a manter os outros do lado de fora". (2004, p. 130-1)

No entanto, as músicas rondonienses – quase como que uma “contra cultura” na outra ponta desse processo – delineiam paisagens musicais de uso comum dos espaços públicos. Praças e bares, ruas e bairros, balneários e rios. Com uma linguagem própria e evocando termos que se aplicam ao caboclo, ao amazônida, ao homem e mulher “comuns”; a poética-musical dessas músicas produz imagens sonoras que transportam o ouvinte a espaços de convivência e de socialidade.

A música *Lavadeiras* dos músicos e compositores Bado e Binho figura-se como um bom exemplo. Gravada na série de CD's *Cartografia Musical Brasileira*, produzida pelo Itaú Cultural em 2001, é uma canção que convida o ouvinte a “visualizar” uma Porto Velho de “ontem”. Composta por volta de 1995 – época em que seus autores participaram de um projeto denominado *Escola Viva*, o qual levava músicas de compositores de Porto Velho a escolas públicas da cidade, e que acabou resultando na gravação do CD *Amazônia em Canto* – a música retrata de maneira original e poética o uso comum do espaço pelas lavadeiras.

Moradores antigos da capital contam que antigamente, década de 60-70, existiam diversos córregos na cidade que serviam de pontos para o banho e a lavagem de roupas. Com uma cadência rítmica que chega a lembrar o ritmo do movimento de esfregar a roupa, e uma melodia simultaneamente doce e alegre, a paisagem musical que se forma ao ouvirmos essa canção é a de um dia de sol, onde misturam-se trabalho e conversas, água e roupas, crianças e comunidade.

*Trouxa, cacete e sabão*

*Cuia e chinelo na mão*

*Bucha e menino cagão*

*É aqui na prancha  
Que a gente se escancha  
Todas as manhãs  
Só pra lavar roupa  
Só pra bater boca  
Cuidar de cunhãs*

*Rio passa, passa, passa  
Água lava, lava, lava cós  
Água lava, lava, lava voz*

*A voz que vem de longe  
Canta a sua sorte  
Lavadeira Norte da canção<sup>58</sup>...*

#### **4.2.2 Um grito de socorro na paisagem musical: ética e meio ambiente**

As maneiras de significar e compreender a natureza durante a história foram muitas, desde a natureza vista como um organismo até a noção de ecossistema, diversas foram as representações que surgiram. A modernidade nos deu uma concepção mecanicista de natureza, algo que deveríamos compreender para poder dominar, e assim utilizar seus recursos da maneira mais eficiente possível. Ingenuamente, em algum momento, acreditou-se que as coisas funcionariam bem. No entanto, em menos de duzentos anos, ou seja, desde a Primeira Revolução Industrial até os dias de hoje, já se destruiu mais a natureza do que em toda a história da humanidade.

Com a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki cresce a preocupação com a potencialidade humana de destruição da vida. O apelo ecológico

---

<sup>58</sup> Canção, *Lavadeiras*, de autoria de Bado e Binho, acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=aPEfiVH-9Rk&feature=youtu.be>

ganha cada vez mais adeptos e gradativamente começam a surgir mais e mais vozes a favor do meio ambiente.

Hoje em dia, o discurso da preservação ambiental está espalhado em diversos setores. O problema é que transformou-se em um discurso midiático, e por vezes sensacionalista. Enquanto para algumas empresas funciona como instrumento de propaganda, na política, para outros, torna-se slogan de campanha. Mas a lógica do consumo e do dinheiro não param, e os problemas continuam acumulando-se: a exorbitante produção de lixo, o aquecimento global, a contaminação das águas e os desmatamentos são apenas alguns deles.

O que aprendemos de tudo isso, é que o nosso modo de vida é oneroso à natureza, vivemos em uma sociedade que se baseia na “lógica” do adquirir e descartar. A estrutura da vida urbana, capitalista e industrial nos coloca em uma condição complicada frente à natureza. Mas será então que não devemos, ou não podemos fazer nada? Somos reféns diante dessa situação? Não é o que nos diria uma perspectiva ética, ou moral. Mesmo que não possamos mudar os quadros estruturais da dinâmica do problema, podemos fazer alguma coisa. Ou ao menos “o que” estiver ao nosso alcance. Mas o que nos dizem as músicas rondonienses? O que suas paisagens musicais têm a nos ensinar sobre as relações homem/natureza?

Certamente, as maneiras de entendimento do que é a natureza e qual o seu valor variam de cultura para cultura. O livro de Dee Brow *“Enterrem meu coração na curva do rio”*, publicado originalmente em 1970, demonstrou com maestria que a maneira dos índios norte americanos verem, pensarem e sentirem sua terra era deveras diferente da dos “homens brancos”. A terra é a “mãe” terra, é quem lhes dá a vida; os rios são as veias dessa mãe, as águas seu sangue. Existe um nível de respeito nessa relação, que nós, capitalistas-urbano-industriais temos dificuldade de compreender em profundidade.

Na dissertação de mestrado de Josué da Costa Silva (1994), *Cuniã: mito e lugar*, descobre-se que o modo de vida ribeirinho, além de não estar prejudicando a natureza, a estava protegendo. Na época, estava em processo um movimento político-administrativo para a criação de uma reserva ambiental na área do lago do Cuniã, o qual visava tirar os moradores ribeirinhos da região. Através de sua pesquisa, Josué

descobre um modo de vida sustentável, baseado no extrativismo de subsistência, na caça e na pesca. O fator interessante é que, é justamente através das lendas locais – as quais funcionam como códigos de conduta dentro da comunidade – que se constrói uma tradição de respeito e vida harmoniosa com a natureza. Lendas como as da “mãe da mata” ou a do “curupira” sinalizam punições para os que abusarem da natureza.

Quando ouvimos a música *Calama*<sup>59</sup>, de Laio, imaginamos como seria a vida em uma comunidade ribeirinha, ou mesmo em um lugar “simples” cercado pelo verde e pelas águas. Podemos sentir, através da sonoridade, a sensibilidade de estar envolvido pelas coisas da natureza.

*Teus botos, saltitantes em círculos...*  
*Como se costurassem no rio,*  
*Meu coração.*

*Com uma casa simples, morena de santo*  
*Rio aberto, praia, guaraná e canto*  
*Na minha Calama... Vila de Calama...*  
*Na minha Calama... Vila de Calama...*

*E chega a noite a lambada canta*  
*A lua avança vai na dança até beijar o sol, sol, sol...*  
*Na minha Calama... Vila de Calama...*  
*Na minha Calama... Vila de Calama...*

*Maracás e cuias,*  
*Vassourinhas, benzeduras*  
*Dona Preta surra de pinhão*  
*Teus botos saltitando, costurando*  
*O meu coração*  
*Na minha Calama... Vila de Calama...*

---

<sup>59</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=XAJ-9MMBP3s&feature=youtu.be>

*Na minha Calama... Vila de Calama...*

O princípio da relação harmoniosa com a natureza nasce de uma identificação com a mesma. Descobrimos que a natureza, em um determinado nível de entendimento, não é algo afastado de nós; nós moramos nela, ela mora em nós. Desde o ar que respiramos à água que bebemos, desde a luz de todas as manhãs ao sereno da noite, estamos constantemente em contato com uma natureza de primeira instância.

O sentimento é o primeiro passo para o verdadeiro “pensar sério” sobre a natureza. Enquanto o discurso estiver apenas na “boca”, ainda não fizemos a conexão real com este mundo que nos rodeia. Mas para essa conexão real, ou seja, profunda, onde nos associamos à natureza em um nível de intimidade, é preciso “sentir”. Essa é a “faculdade perdida do homem”, *sentir*.

Aqui convém uma explicação: é claro que “sentimos”, a todo momento sentimos algo, somos seres sensitivos e a nossa experiência do mundo perpassa por isso. Quando argumentamos que o sentir é a faculdade perdida, estamos querendo dizer que nos tornamos deveras teóricos e “artificiais”. Vivemos no mundo dos *status* sociais, máscaras e aparências; perdemos muito da nossa capacidade de nos abrir para o mundo e as pessoas.

Portanto, é apenas pelo sentir sincero, pelo saber sentir e vivenciar a natureza, que poderemos mergulhar em uma verdadeira consciência ecológica; consciência essa que beneficia não exclusivamente ao planeta mas, em primeiro plano, a “mim mesmo” dentro do planeta.

Saber sentir a natureza e entrar em contato com ela é, antes de mais nada, uma experiência ecológica do Eu com o mundo, do Eu com a natureza. Mergulhar nas águas de um rio, sentir a refrigeração que essa água faz no “meu” corpo, “me” erguer e sentir o sol, o vento, os sons... enquanto *Eu* não me fizer natureza não saberei o que é a *natureza*. Como defender algo que não se sabe o que é? Aqui, portanto, entra o ponto em questão. A paisagem musical pode nos projetar a um estado de contemplação da natureza, por essa paisagem podemos nos projetar e assim nos abrimos ao encontro de uma segunda paisagem, a paisagem de um lugar específico.

Quando ouvimos, “*teus botos saltitantes em círculos, como se costurassem no rio, meu coração...*” nos envolvemos com a imagem poética do lugar. O coração, símbolo dos sentimentos, morada da emoção, fixa-se no reino das águas: o *rio*, imagem serpenteante que corta o verde das florestas; receptáculo da vida aquática, manancial de sobrevivência humana, fonte de alimentos, espaço de navegação e, ao mesmo tempo, substrato de histórias e lendas, temores e alegrias.

É claro que essa experiência auditiva, provavelmente será mais forte para quem já vislumbrou o espetáculo dos rios e dos botos, quando, talvez por “alegria”, desenham um balé nas águas aos olhos do expectador. Mas, tenhamos tido contato ou não com essa faceta da natureza empírica, o fato é que pela abertura interior ao movimento poético-musical da canção, é possível perceber e sentir algo dos movimentos da natureza e de seus encantos.

Calama é um pequeno distrito, com cerca de 2000 habitantes, localizado entre as margens do rio Madeira e a foz do rio Machado, ao norte de Rondônia, a cerca de 200 km de Porto Velho. Mais antiga do que Porto Velho e Guajará-Mirim, as duas primeiras cidades do Estado, essa pequena vila continua cercada pela floresta, e seu acesso apenas aéreo ou fluvial lhe garante uma imagem que a associa ao verde, às águas e aos animais.

Lugares como Calama são cantados e interpretados nas músicas rondonienses, espaços narrados através da arte, compostos e organizados entre rimas, ritmos e sons. É a natureza registrando suas cores e seus “caprichos”, seus botos, suas águas e seus movimentos. Canções que reivindicam uma floresta viva e em pé, canções que relacionam o homem à mata são comuns no contexto dessa musicalidade, a qual através de sua essência poético-musical revela a problemática do verde, nos ensina a pensar essa temática e, simultaneamente, nos convida a pertencer a esse universo.

Quando ouvimos *Homem da Amazônia*<sup>60</sup>, de Augusto Silveira e Walter Costa, sentimos o convite à reflexão. Bem ritmada e rápida, a musicalidade simultaneamente alegre e forte dessa canção nos faz imaginar até que ponto realmente conhecemos essa floresta e os seus problemas...

---

<sup>60</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=4kV1J6SAuvo&feature=youtu.be>

*Eh homem dessa Amazônia sô  
Um eras para essa gente aí  
Meu mato, meu tajá  
Não venham arrancá  
Não cortem esse cipó assim*

*Eh homem dessa Amazônia sô  
Te planta nessa defesa aí  
Plasmodium pra assustar  
Um vírus pra matar  
Um fogo pela pele assim*

*Eh homem dessa Amazônia sô  
Não deixa esse mineral sumir  
O brejo, Cururú  
Jacaré, açai  
Dejeto repasto pra Urubú*

*Eh homem dessa Amazônia sô  
Alerta essa parentada aí  
Te livra dos sinais  
De enchentes, temporais  
Burduna essas multinacionais*

*Eh homem dessa Amazônia sô  
Protege esses rebento aí  
Do tempo do nascer  
Do crescer, do vencer  
Repete essas noção assim*

*Eh homem nessa Amazônia sô*



*Fazendo amor você e rir  
Do mato pra cercar  
Do rio, ventre, luar  
O sonho tentando possuir...*

As problemáticas começam a ser acentuadas: “*plasmodium pra assustar, um vírus pra matar, um fogo pela pele assim...*”. O plasmodium nos remete ao problema da malária, mas de maneira geral (no contexto da poética aqui sugerida) ao problema das doenças transmitidas por picadas de mosquito. A canção *Homem da Amazônia* foi lançada no LP *Porto das Esperanças* em 1992, o qual reunia cantores exclusivamente de Porto Velho. Desde essa época, portanto, já se percebe o “olhar” da música local voltado a uma leitura de realidades sócio-espaciais.

Essa doença “assusta”, não é algo qualquer, é um “vírus” que “mata”; “um fogo pela pele assim” é a descrição poética da febre... É interessante relacionarmos essa expressão poético-musical ao contexto atual do problema que se vive no Brasil em relação aos mosquitos causadores da dengue, do zika vírus e da chikungunya; e a narrativa poética ainda avisa: “te planta nessa defesa aí!”.

A canção de Augusto Silveira alerta para problemas reais da região amazônica, quando ouvimos: “*te livra dos sinais, de enchentes temporais, burduna essas multinacionais...*”, é difícil não lembrar da maior cheia acontecida na história do Estado de Rondônia. Em 2014, mais de 1.600 famílias ficaram desabrigadas. E é difícil não nos questionarmos sobre as possíveis relações entre essa enchente (desproporcional, se comparada aos anos anteriores) e a construção das barragens das usinas hidrelétricas no rio Madeira. Portanto, “*burduna essas multinacionais*” é uma imagem poética que nos remete ao nativo defendendo o que é seu. Burduna é uma arma indígena de ataque, defesa ou caça, a qual surge dentro desse contexto poético-musical como um símbolo de resistência autóctone frente à exploração global.

Assim, no cenário da música rondoniense teremos um repertório variado, passível de colocar o ouvinte em contato com diferentes sensibilidades poético-musicais. *Caboco beiradão*<sup>61</sup> é uma canção de Caribé que entrelaça elementos da vida

<sup>61</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=XXykODVb76k&feature=youtu.be>

ribeirinha a sentimentos de responsabilidade pela natureza, os quais, simultaneamente, contribuem para o fortalecimento de uma identidade local.

*Graças a Deus que já tá chegando a hora  
Vou passar as minhas férias juntinho do meu avô  
Vou viajar nesse final de semana  
Pra dançar cariberana  
Encontrar o meu amor.*

*Eu vou de barco  
Vou descendo pelo rio  
Vou falar com o meu tio  
Na casa da minha mana  
Vou pegar peixe, vou tirar um açaí  
À noite vou pro forró pra dançar cariberana.*

*Acabando as férias vou falar com meu amor  
Se quiser ficar comigo vou fugir dessa cidade  
Vou me casar, construir uma família  
Morar na beira do rio pra ter mais felicidade  
Vou ajudar proteger o nosso rio  
Sei que é grande o desafio  
E também sei que não é pouco  
Você não gosta que te chame beradeiro  
Já eu tenho orgulho de dizer que sou caboco...*

#### 4.3 PAISAGEM MÚSICAL, CULTURA E IDENTIDADE

Tanto nos meios acadêmicos como artísticos têm se dito e especulado sobre uma possível identidade de Rondônia, se existe aí uma cultura específica, uma cultura que possa ser chamada de “cultura rondoniense”. Sobre essa questão, o que as

músicas têm a nos dizer? A experiência musical pode nos conduzir (nos proporcionar) a um tal sentimento de pertencimento e de significação que seja capaz de corroborar ou mesmo de nos conferir uma identidade cultural? Os ouvintes da música rondoniense têm ou teriam um sentimento de pertencimento ao *lugar* “Rondônia” maior dos que os não-ouvintes?

Ao mergulharmos no universo da música rondoniense, conversando com músicos e ouvintes, participando de shows e amostras culturais e, é claro, ouvindo as músicas, descobrimos que a “Rondônia” dessas pessoas possivelmente tem mais beleza e expressividade, mais vida e esperança do que a das demais.

No intuito de saber se a música pode ser uma ponte capaz de nos colocar em contato com o *mundo* e com os nossos espaços, descobrimos em Rondônia uma pluralidade rítmica, uma “colcha de retalhos” que nos coloca em contato com uma diversidade de vozes e expressões. Mas a “linha” que costura esses “retalhos” (diga-se de passagem, “linha de pesca beradera”) nos conduz em direção a uma poética musical comum.

Nesse sentido, ao invés de pensarmos simplesmente em uma interculturalidade musical, ou seja, em diversas células musicais independentes que se sobrepõem e se relacionam, preferimos aqui a imagem de *uma mesma* “floresta” abrigando uma diversidade de “plantas” (estilos), cada planta com suas propriedades, seu aroma e beleza, sua funcionalidade e potencialidade próprias, mas todas fazendo parte de um todo, de uma “só floresta”.

Quando “puxamos” essa “linha de pesca beradera” descobrimos algumas palavras tais como: beraderos, MPBera, caboclos... que podem servir como palavras-chave para uma interpretação geográfica da música no que tange à questão da cultura e identidade. Essas palavras, e outras, ao aparecerem com regularidade e expressividade nas músicas e falas de músicos e ouvintes tornam-se mais do que signos, transformam-se em *símbolos*.

Ao escutarmos essas sonoridades poéticas com atenção podemos lhes descobrir a substância. Mais do que palavras soltas (ou apenas de teor meramente “estético”) essas palavras são *imagens poéticas* que funcionam como ímãs, magnetizando outras ideias e significados em si e ao redor de si.

De forma semelhante ao pensamento bachelariano em *A Poética do Espaço*, quando sugere que “a” imagem não é necessariamente apenas “uma” imagem, mas podem existir também *imagens dentro da imagem* (Como em um filme ou em um livro, onde temos uma imagem geral da obra mas, dentro desta, outras imagens aparecem), o que Bachelard denomina de “imagem primordial” (2005: 171), na paisagem musical de uma canção podemos descobrir novas paisagens musicais, dependendo da abertura que temos e da atenção dedicada aos novos detalhes que surgem.

Na canção *Porto Velho Bem me Quer*, através de uma sonoridade ao mesmo tempo doce e lenta, sentimental e marcante, a paisagem que se forma é a de uma íntima relação entre o *Eu* que canta e o *lugar* de acolhimento. Aqui o Eu que canta (ou o *ouvinte* que se projeta) tem um chão, tem um *lar*. E é este lar que lhe dá a *vida*. Cada detalhe, cada palavra vestida de “som” proporciona uma imagem; o laço afetivo é tão íntimo que por um momento o ouvinte, cansado e sofrido pelas batalhas cotidianas, esquece os seus problemas e confessa o seu amor ao *lugar*; ele reconhece que é esse lugar que lhe dá forças, é este lugar que lhe alimenta. Quem ainda não chorou ao ouvir uma música, não conhece a paisagem musical...

*A este porto tão antigo, onde um dia atraquei  
Fui trazido a reboque, das pororocas que encontrei  
Porto Velho mais seguro, me acolheu com distinção  
Me deu vida, me deu vida, pra viver com emoção...  
Porto Velho os teus rios, teus caboclos e aldeias  
Seringueiros, nas florestas  
Garimpeiro em terra cheia...  
Tuas gentes cachoeiras, tua forma de encantar  
Tuas matas, o teu céu, tuas noites, teu luar  
Os teus campos, teus mistérios  
Tuas lendas os teus pontos  
Cobra grande, boto rosa, nas barrancas do madeira  
São João a festejar,  
Noite clara, lua cheia*

*Belas moças conquistar, eiá, eiá*<sup>62</sup>...

Sobre a identidade cultural de Rondônia, as músicas nos sinalizam o entrelaçamento de duas polaridades, de duas forças que se encontram para formar um porvir: estamos falando, por um lado, de uma *urbanidade* aliada a uma perspectiva de tudo o que é *global* e; por outro, de algo que é *nativo* e alia-se ao enraizamento que emerge de tudo o que é *local*.

Na canção *Ponto do velho*, o termo “urbanismo caboclo” define bem essa condição simultaneamente urbana e amazônica:

*Urbanismo caboclo que me faz artesão dos signos.*

*Poeta atuando, maneirismos e morenices amazônicas...*

*Tuas ruas veias sonoras de nossas vozes alazãs*<sup>63</sup>

Aqui o termo “urbanismo caboclo” define bem essa condição simultaneamente urbana e amazônica; e é justamente essa condição “híbrida” que dá ao *Eu* que ouve a condição de ser um “artesão dos signos”, de ser aquele ou aquela que tem o dom, ou a capacidade, de moldar a linguagem e a expressividade.

“Atuando maneirismos e morenices amazônicas”, significa ter uma *maneira*, um jeito próprio de *ser* e *fazer*, um “jeito” que ultrapassa o mero instrumental, pois garante pela sua “morenice” uma beleza e uma cor, uma textura e um charme ao fazer. “Tuas ruas veias sonoras de nossas vozes alazãs” é a identificação poética do corpo do *Eu que ouve*, ao “corpo” da cidade concebida enquanto um “ser vivo”; aqui *cidade* e *ouvinte* se encontram numa dialógica expressão de linguagem. O *Eu* (ouvinte) encontra o seu *Tu* na cidade, que através de suas ruas expressa poeticamente a voz do *ser* que ouve.

Sobre a identidade cultural em Rondônia, segundo Rafael Altomar: “A proposta é basicamente essa, levantar a bandeira beradeira. Mas eu acredito que essa bandeira ainda tá em construção. Essa identidade é misteriosa, mas nós temos um norte da

<sup>62</sup> Canção *Porto Velho bem me quer*, de autoria de Zezinho Maranhão.

<sup>63</sup> Trecho da canção *Ponto do Velho*, de autoria de Binho. Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=wN9VUhNeDU8&feature=youtu.be>

coisa, quer dizer: é cosmopolita, mas é amazônica<sup>64</sup>.” Dizer que essa “identidade” é cosmopolita, mas também é amazônica, significa dizer que ela nasce de um discurso não simplesmente autóctone e segregador, mas de um discurso simultaneamente agregador, autóctone e alóctone. É uma identidade que se reinventa, simultaneamente nativa (desejosa de raízes) e progressista (em busca de novos horizontes, espaços e possibilidades).

Na música *Mentenenhuma*<sup>65</sup> do grupo Beradelia, em um ritmo que se intercala entre o blues e o rock, ouvimos:

*MPB, MPBera...*

*bebeu a água do Madeira, já era*

*MPB, MPBera...*

*não é do brinca, é do vera...*

*Mesmo que chova, mesmo que faça sol*

*No meio da neblina luz divina é farol*

*Que venha o sol, mesmo que caia chuva*

*A vida continua e a caboclada revolua...*

MPBera é um termo que tem sido cada vez mais incorporado no universo musical rondoniense. Criado pelo “Boca”, vocalista da banda Quilomboclada<sup>66</sup>, é um termo abrangente, que tem como proposta abrigar a pluralidade de células rítmicas encontradas em Rondônia mas, por outro lado, tem por princípio o delineamento e preservação de significados próprios.

Ser “bera” é *ser da beira do rio*, ou seja, é antes de mais nada amar Rondônia, amar os traços e “maneirismos” que caracterizam esse lugar. Temos aqui uma condição simbólica, não se faz necessário morar na beira do rio para se sentir ou se intitular “bera”; mas sim respeitar esse modo de vida, o modo de vida ribeirinho e de alguma

<sup>64</sup> Trecho da entrevista cedida ao pesquisador, capítulo 3.

<sup>65</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=9TV-FPghXHc&feature=youtu.be>

<sup>66</sup> Banda que procura enaltecer uma identidade cabocla e afro, com influências musicais que vão desde o hip hop, samba, rock e reggae a outros ritmos.

maneira se referenciar a ele. O calor escaldante, os descasos políticos e os problemas estruturais das cidades – para os “beras” – não são motivos para deixar Rondônia, ou falar mal do Estado. Pelo contrário, (como uma família que ao enfrentar determinados problemas se une ainda mais) esses são desafios que lhes conduzem a se unir e lutar por dias melhores.

*Beradero*, de acordo com artistas locais, era um termo que até bem pouco tempo atrás, cerca de 20, 30 anos, era considerado pejorativo. Era dito de forma jocosa para tentar rebaixar as pessoas que viviam da renda ribeirinha (pequenas plantações e pesca), e que iam sazonalmente vender seus produtos na cidade. No entanto, um grande quantitativo de artistas locais tem adotado cada vez mais esse termo para expressar uma identidade, a qual representa todo um ideal. Um ideal de relação com as florestas e rios, de respeito ao indígena e ao caboclo, de valorização das raízes num misto de elementos que vão desde as comidas típicas às linguagens e códigos cotidianos. Ou seja, esse ideal abriga uma “pluralidade de ideias” dentro de uma “singularidade de princípios”.

Na canção, *O que beira*<sup>67</sup>, de Eliezer e Nei Mura, a simplicidade da casa ribeirinha é enaltecida:

*Nossa casa foi criada na enxada  
No piquete e no facão  
Do lado direito do rio  
Na beira do beradão  
Na beira do beradão...*

*De boa, na proa  
No balançar da canoa  
É hip hop diferente entende  
Do Maderão ao Guaporé*

---

<sup>67</sup> Acessível em [https://www.youtube.com/watch?v=5s\\_pZRgiULs&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=5s_pZRgiULs&feature=youtu.be)

Uma característica marcante e interessante, é como acontece essa forte inversão dos termos representativos das classes mais populares pelas vozes artísticas. Palavras como: *beradero, bera, ribeirinho, caboclo*, antes com teor pejorativo e jocoso, são transmutadas em palavras de resistência, as quais agregam virtudes como: coragem, honestidade, sinceridade e força. Uma forte característica dessa inversão é a de que não há mais a necessidade de sentir vergonha de sua condição nativa, pelo contrário, é essa condição que lhe confere um perfume diferenciado, o qual o estrangeiro não tem. Ainda na mesma canção ouvimos:

*Repero que é repero canta o som dos “bera”  
De posse do microfone você é mais um irmão  
Sua atitude procede pois canta com o coração  
Não tem vergonha de falar do povo daqui  
Sabe bem o seu papel sem precisar fingir...*

No lugar da vergonha o orgulho, no lugar da jocosidade o respeito, é esse o movimento de projeção da música rondoniense, o qual se manifesta de forma mais condensada nesses termos. A força dessa poética se espalha e vai além da sonoridade cantada, atinge os modos de vida das pessoas, reflete-se nas maneiras de ser e falar. Temos amigos nascidos na cidade, de vida social urbana, e que se declaram beraderos, “bera”, justamente por se identificar com uma Rondônia específica, um lugar que não tem apenas calor e problemas políticos, mas um lugar que possui seus maneirismos e encantos próprios.

Na canção *Terreiros*<sup>68</sup>, de Laio, detalhes da vida cotidiana como a culinária nativa são mesclados ao mundo das brincadeiras infantis.

*Acende o fogo, torra a castanha e limpa o pilão  
Pila a farinha, traz o açúcar, cuida do sal  
Acende o fogo, torra a castanha e limpa o pilão  
Pila a farinha, traz o açúcar, cuida do sal*

---

<sup>68</sup> Acessível em [https://www.youtube.com/watch?v=Xr3YTnasH\\_A&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=Xr3YTnasH_A&feature=youtu.be)



*Tira o dedo daí  
 Menino tu vai te queimar  
 Menino não brinca com fogo  
 Brinca com a luz do luar  
 Quem corre cansa, quem anda alcança  
 Boneco duro e rouba bandeira  
 Brinca de roda, da machadinha,  
 Dima cochila e bela condessa...*

Ao ouvir essa canção marca-se bem o som das flautas, através de um ritmo “vivo”, uma melodia deveras sentimental, bem trabalhada entre graves e agudos, que apresenta uma poética aparentemente simples, mas que quando sentida com reciprocidade tem o poder de nos projetar, evocando memórias e imagens. As brincadeiras marcam o espaço infantil, definem regras e contribuem para a socialização. Brincadeiras que estão sendo gradativamente esquecidas na “era digital”, substituídas por jogos eletrônicos e espaços fechados. Mas a paisagem musical que se apresenta é a de um tempo de liberdade, de espaço aberto, “Quem corre cansa, quem anda alcança... Boneco duro e rouba bandeira...”, por um momento, podemos voltar a ser crianças...

Ainda sobre a questão da diversidade rítmica abrigando elementos poéticos comuns, na canção *Rondoniana*<sup>69</sup> é possível perceber essa aceitação registrada na poética. Finalmente, entre ritmos que são aceitos fazendo parte de uma mesma “colcha de retalhos” culturais, elementos de identificação identitária podem ser percebidos.

*Minha morena, o rio madeira  
 É a tua história é a nossa glória  
 De ser assim, tão beraderos  
 Tão beraderos...*

*Rondoniana és a fulana*

---

<sup>69</sup> Canção de autoria de Bado, Binho, I. Bandeira e Luiz Beça. Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=328PPQE8JmE&feature=youtu.be>

*É mel e cana  
 Num canto pro santo  
 Um blue, um xote  
 Quem sabe um jazz...*

Ainda sob a diversidade rítmica de uma “mesma” cultura, na canção *Depois do pós*<sup>70</sup>, de Binho, ouvimos:

*Nem tudo que reluz é invenção  
 Mas se te apraz saber  
 Eu sou um rapaz que  
 Mora numa tribo regada  
 A raves e rocks  
 Hip hops e raps  
 Dando um teco no pop  
 Um tecnopop  
 Cripta no script  
 Silêncio no sound...*

Segundo Bado, Rondônia tem uma “célula” musical criativa que também tem a sua linguagem. É claro que existem os que são familiarizados com essa produção musical local e os que não o são. Mas não é porque essa produção, que é rica artisticamente, não esteja na grande mídia que ela não exista. A “voz” da identidade rondoniense através das músicas existe, a acessibilidade a essa voz já é uma outra questão; ou, em outros termos, a não acessibilidade a esse universo musical rondoniense não caracteriza a sua não existência.

Não podemos afirmar que a identidade cultural rondoniense, a partir das músicas, seja algo maciço na percepção majoritária da população. No entanto, essa expressividade cultural existe. A sua “célula”, como disse Bado, é produtora de criatividade e possui uma forte potencialidade pensante e significativa. Talvez o que lhe

---

<sup>70</sup> Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=JK7IIP-Lw5A&feature=youtu.be>

falte seja a oportunidade de maior projeção midiática. Ou talvez seja o próprio momento músico-cultural que vivemos no país que não favoreça a larga projeção de uma música de conteúdo poético-musical mais abrangente.

Mas concordamos com Bado, quando ele afirma que o desconhecimento dessa cultura não caracteriza a sua não existência. Fica, portanto, a nosso ver, a necessidade da ampliação de pesquisas dessa natureza no Estado de Rondônia. Pesquisas com vistas a uma identificação e interpretação dessa cultura, para que possamos juntos com a sociedade, trabalhar por uma condição mais inteligente e bela de ser e estar, de habitar e viver no lugar em que se mora.

## CONCLUSÃO

Música e geografia são categorias intercambiáveis, e não existe uma só maneira de se pesquisar a música geograficamente. Nós, nessa tese, tivemos o propósito de pensar a música geograficamente através das lentes da sensibilidade e da percepção. Isso nos conduziu a caminhos inesperados, caminhos do ouvir, do refletir e do interpretar.

Um dos primeiros impasses foi descobrir que em Rondônia a pluralidade rítmica não nos permitiria fazer uma caracterização concisa de uma tipologia musical que fosse direcionada simplesmente através do ritmo, o qual, geralmente, é um dos componentes da música mais usado para caracterizações de estilos e gêneros.

Contudo, na prática, na socialidade entre músicos e ouvintes, e mesmo ouvindo as músicas feitas em Rondônia, era perceptível uma nuance diferente, algo que caracterizava um “estilo” próprio. Fomos, então, buscar essas informações e percepções com os músicos, as pessoas que têm a percepção mais direta da música e do meio musical.

Detectamos então, que as letras tinham características que se alinhavam ao que buscávamos, falavam uma linguagem própria, a qual extrai seus signos de uma localidade específica. As letras poderiam, portanto, ser um fio condutor para uma interpretação.

Mas, restava a dúvida: a letra é em si mesma algo musical? Após algumas reflexões chegamos a duas conclusões: a primeira é a de que as letras das músicas se enquadram no universo da poesia, e não no da prosa. Isso, por si só, já confere a legitimidade artística a essas letras; a segunda, e mais importante, é a de que essas letras (consideradas agora como narrativas poéticas) não são simplesmente declamadas ou faladas, mas substancialmente cantadas, ou seja, a musicalidade acompanha a sua locução.

Assim, além da melodia que é desenhada pela voz que canta (pois a voz também é um instrumento musical), essa narrativa poética tem todo um *corpus* musical que a acompanha. O resultado disso é que o que chega para o ouvinte (se nós temos uma música que não seja exclusivamente instrumental), é a expressão poética

harmonizada e revestida de fluxos musicais. No arranjo – seja ele simples ou complexo – violões, teclado, piano ou percussão (sejam quais forem os instrumentos) as nuances que formam o conjunto musical são estabelecidas; e a elas se funde, hermeticamente, a voz. A esse conjunto, harmonicamente constituído entre letra e música, escolhemos denominar “poética-musical”.

Binho, refletindo sobre a existência de uma possível música rondoniense, chega a afirmar: “nós poderíamos encontrar um traço de identidade nas letras, as quais nos classificaria como *homens da Amazônia*”. Rafael Altomar, vocalista da banda *Beradelia*, também defende essa proposta, de que podemos encontrar os traços de uma música rondoniense através das letras. De forma geral, há uma certa unanimidade sobre essa questão entre os músicos com os quais dialogamos. Bado, a nosso ver, talvez tenha sido o que vai mais longe nessa análise. Segundo ele, a questão não se resume “apenas” nas letras, mas numa poética e numa sonoridade específicas, que se transmutam numa linguagem própria e diferente.

Ainda de acordo com Bado, o discurso de que Rondônia não teria uma identidade cultural seria um discurso simplista. Essa questão, segundo o artista, é mais complexa. Nós temos heranças culturais ainda não completamente compreendidas e mapeadas. No entanto, musicalmente falando, existe uma célula musical criativa e diferente em Rondônia, que traz em si seus caracteres específicos. A linguagem emerge daí, os maneirismos caracterizam um estilo próprio que define uma raiz, uma “identificação de pares” – em outras palavras – os artistas se identificam entre si através dessa linguagem nativa, desse “maneirismo”, diga-se de passagem, dessa linguagem cabocla-poético-musical.

Timaia, do grupo *Minhas Raízes*, afirma a importância do grupo para o fortalecimento de uma identidade cultural, tanto na comunidade de Nazaré como em geral. A auto afirmação (e também afirmação pública) dos membros do grupo como beraderos – tanto nas letras das músicas quanto em suas posturas pessoais e sociais – fez com que, gradativamente, outras pessoas aceitassem e compreendessem os ingredientes belos e interessantes que existem na condição de ser ribeirinho, de ser beradero. O ribeirinho – o homem e a mulher que vivem de uma economia simples, através da pesca e de pequenas plantações – também é aquele que tem um contato

mais íntimo com a natureza do que nós: capitalistas, urbanos e industrializados. O que falta ao ribeirinho enquanto suporte tecnológico e bens de consumo, lhes sobra em verde, ar puro, silêncio e tempo para conversas, ou seja, o que nos falta, eles têm.

A consequência dessas canções, dessa expressão musical e dos bioinstrumentos é uma melhor compreensão por parte da sociedade de *quem são* os ribeirinhos. De pejorativo, o termo *beradero* passa a ser visto cada vez mais como um símbolo de beleza, respeito à natureza e autenticidade, consequentemente, um símbolo de identidade cultural.

Rafael Altomar concorda com essa perspectiva, mas vai além. Sendo uma pessoa da cidade, ele incorpora o termo *beradero* à sua condição cidadina, e descobre aí a consolidação de uma identidade simultaneamente *cabocla* (amazônica) e urbana.

Essa é sua realidade e de grande parte da população: a floresta o rodeia, os rios também; mas ele mora na cidade, com todos os problemas e facilidades que esta oferece. Assim, Rafael articula o termo *beradero* em direção a uma “urbanidade amazônica”. Ou seja, a ideia é que mesmo morando na cidade, aquele que se intitula “*beradero*” é alguém que além do amor por sua terra, tem consciência da diversidade biológica e antropológica de sua região; e, justamente por isso, não se fecha em representações e modos de vida apenas do mundo urbano, mas mantém-se receptivo aos significados e mistérios da floresta e de seus povos.

Binho concorda que os mundos nativo e urbano se encontram. Segundo ele, nos dias de hoje “é o tambor da tribo batendo na lata”, ou seja, para ele o tribal e o urbano de alguma forma já mantêm uma conexão.

Outra característica inerente ao termo *beradero* seria a de uma certa consciência ou responsabilidade sobre o que concerne o seu espaço, ou seja, sobre a dimensão *local*. Além de fazer parte de uma linguagem própria, dos “maneirismos locais”, o termo *beradero* traz o signo de uma responsabilidade. Responsabilidade (e diga-se de passagem: interesse, preocupação...) com o seu lugar, com o seu bairro, a sua comunidade.

Nei Mura, do *Comunidade Manoa*, aborda com maestria essa questão da problemática cotidiana e da socialidade que nasce nas escalas locais. Em seus *raps*, regados a apitos, barulhos de água e sons de pássaros, ele enumera os problemas da

vida diária e a maneira de vencê-los; sua receita? Coragem, força e persistência. E quem tem tudo isso? Os *bera*, ou, *beraderos*, o homem, a mulher ou a criança que ama Rondônia com um amor tão vivo que esse amor lhe fortalece.

O movimento *hip hop* lança perspectivas de uma identidade, o cordão de metal é trocado pelo cordão de sementes, a jarina é o “marfim do caboclo”; o gorro é substituído pelo chapéu de palha; as gírias “americanas” ou “paulistanas” são abandonadas e “maneirismos locais” são introduzidos em seu lugar. O “tambaqui assado na palha da bananeira é o churrasco oficial do povo aqui da beira”.

Ceição Farias confirma essa receita, a de fortalecimento do que é nativo, quando ela diz: “cante sua tribo e ganharás o mundo”. A cantora se esquivava da necessidade psicológica de “ter” que fazer sucesso, e ao invés disso prefere a liberdade de cantar uma música que fale de si e da sua verdade. A sua frase é direta e arrebatadora: “porque o que interessa é a verdade das pessoas, não o supérfluo.” Consoante com Binho ela rejeita o rótulo de “regional” para a sua música, pois o regional, em sua visão, na verdade é universal na medida em que, com qualidade e verdade, expressa algo do seu lugar, do seu chão.

Sobre os nossos esforços no sentido da elaboração do conceito de paisagem musical buscamos, partindo da experiência vivida do ato de ouvir música, subsídios teóricos que nos auxiliassem a compreendê-la e explicá-la. A teoria é na verdade o esforço intelectual no sentido da interpretação e explicação de um fenômeno dado. Assim, buscamos consonâncias entre a articulação teórica que desenvolvemos através dos livros, com o que vimos e sentimos na empiricidade do universo musical rondoniense.

Nesse sentido, é interessante quando percebemos que certos músicos têm perspectiva semelhante à nossa no que tange ao ato de ouvir música enquanto um fenômeno de relação, o qual tem o poder de nos transportar mental e emocionalmente.

Binho, em sua entrevista, toca de forma primorosa na questão da conexão entre ouvinte e música. Ele aponta sobre a íntima relação entre música e sentidos, e defende que a música “pode criar esse processo de imagem, de sonoridade e de verbalidade”.

Ao tratarmos sobre paisagem musical, quisemos justamente chamar a atenção para esse fenômeno, algo ainda pouco considerado (ou talvez até despercebido) no meio geográfico.

Esse processo que se passa quando ouvimos música (o qual Binho em um determinado momento denominou de “imagético, sonoro e verbal” e nós denominamos de paisagem musical), é também um tipo de linguagem do Eu que ouve, com o *mundo*; o mundo se apresenta para o ouvinte através da música, como em um livro ou em um filme. Toda linguagem tem o seus códigos, a paisagem musical também, contudo, eles ainda são pouco conhecidos.

Mesmo com o esforço de nossa pesquisa, estamos cômicos de que muitas lacunas permanecem abertas. É deveras misteriosa a paisagem musical. Semelhante às experiências mais íntimas de nosso ser, ela é mais facilmente sentida do que explicada.

No entanto, quando pensamos e consideramos que essa é uma experiência comum, reservada ao homem comum, sendo necessária apenas a abertura pessoal para tal, a qual Binho denominou de “recepção”; e nós, por outro lado, articulamos teoricamente esse processo de dialogicidade entre música e ouvinte através do conceito de *relação*. Quando nos damos conta da cotidianidade dessa experiência, constatamos que, diariamente, milhares de pessoas conhecem traços do mundo e de si mesmas através da paisagem musical. Essa constatação corrobora a importância de nossa pesquisa sobre esse tema e de outras que poderão vir.

Quanto mais estudamos uma área mais descobrimos portas e possibilidades dentro dela. No decorrer dessa pesquisa descobrimos “detalhes”, “percepções”... das quais não pudemos falar nesse trabalho devido ao fôlego e devido ao tempo. Mas se nossa pesquisa provocar de alguma forma o questionamento, a dúvida; se a nossa pesquisa voltar os olhos de alguns a esse fenômeno que chamamos de *paisagem musical*, então nos damos por satisfeitos.

Sabemos também por experiência própria, experiência de “ouvinte amante”, o bem que a paisagem musical nos faz. Todos os fenômenos de *relação* são misteriosos, guardam segredos em si. São donatários de portas, são como velhas casas repletas de



segredos. Como explicar as coisas que nos são reveladas em intimidade? Não é tão simples, mas as coisas mais íntimas são as que nos dão o substrato de nossas raízes.

O que sabemos, ou supomos saber, é que o mundo contemporâneo carece da “intimidade pensante”, da “intimidade falante”; da solidão inteligente que amplia nossa interioridade. Da mesma forma que há diferença entre ler um livro e ler uma revista, analogamente há diferença entre escutar (*écouter*) e ouvir (*entendre*). Enquanto em português essas duas palavras são tratadas como sinônimos, na língua francesa é acentuado o caráter da intencionalidade do verbo *écouter*, enquanto *entendre* é a audição que acontece de forma involuntária.

A intimidade pensante nasce do *savoir écouter*, e a paisagem musical reside no reino dessa intimidade. No mundo do excesso de estimulantes, das drogas psicoativas, da freneticidade das informações, muitas vezes esquecemos do poder da arte (dança, música, poesia, literatura...); do poder que a arte tem de nos projetar e de nos colocar em novos estados de percepção e emoção. Ler poesia, ouvir música ou apreciar a arte exige um tempo mental, um tempo interior, o qual sem ele essa “conexão” é menos provável.

Em uma entrevista a uma rádio francesa, Edgar Morin disse que, para ele, o problema da felicidade é subordinado ao problema do que ele denomina de “o problema da poesia da vida”. Como dissemos anteriormente, consoantes a Morin, podemos viver poética ou prosaicamente; e consoantes a Buber podemos viver mediante a relação Eu-Isso ou a relação Eu-Tu. Se a felicidade se encontra na forma de se viver, e acreditamos que sim, o conhecimento da paisagem musical emerge como um conhecimento de qualidade de vida.

A paisagem musical é, portanto, um portal. Um portal de acesso a mundos interiores que, permeada pela linguagem da sensibilidade, nos possibilita a abertura de portas inatingíveis por outras formas de percepção. Tendo a sua própria linguagem, a paisagem musical é um poder de transcendência e de imanência. Augusto Silveira sinaliza nessa direção: para o artista, a música relaciona-se ao ouvinte e revela “componentes da sensibilidade, da interioridade do indivíduo e, ao mesmo tempo, ela se conecta com a exterioridade dos indivíduos”. Até que ponto realmente conhecemos essa dinâmica, da mediação que a música pode fazer entre o ouvinte e o mundo, do

poder da música de nos revelar detalhes de nós mesmos e dos lugares, é algo que permanece em aberto; como um horizonte que se apresenta nos dando os substratos para sonhar, pensar, ouvir e imaginar.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia / Nicola Abbagnano**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALIATA, Fernando. & SILVESTRI, Graciela. **A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ALTOMAR, Rafael. [Beradelia, banda]. **Planeta Beradelia**. [Produção independente]. Porto Velho-RO, c2012. 1 CD.

ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens do espírito: a encenação da alma**. Ateliê Geográfico. Goiânia, v. 4, n. 4, p. 264-280, dez. 2010.

\_\_\_\_\_. **Paisagens culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

BADO. **Aldeia de sons**. Som da terra: Porto Velho-RO, c2005. 1 CD.

BADO e outros. **Porto das Esperanças**. Museu da imagem do som: Rio de Janeiro, c1992. 1 LP.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de la rêverie**. Paris: Quadrige / PUF, 1960.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUMAN, Zigmunt. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.

\_\_\_\_\_. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERQUE, Augustin. "Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural". In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.) **Paisagem, tempo e cultura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004 [1989].

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Le goût du monde: exercices de paysage**. France: ACTES SUD / ENSP, 2009.

\_\_\_\_\_. **Le paysage, espace sensible, espace public**. Meta: research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy. Vol. II. Nº 2. p. 259-286, 2010.

\_\_\_\_\_. **Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts**. L'Espace géographique, Tome 39, p. 211-224, 2010b.

\_\_\_\_\_. **De la géographie comme dimension de la culture**. L'Espace géographique, Tome 39, p. 193-196, 2010b.

\_\_\_\_\_. "Geografia e Existência: a partir da obra de Eric Dardel". In DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Habiter: un monde à mon image**. Paris: Flammarion, 2013.

BINHO. **Isca arisca**. Som da terra: Porto Velho-RO, c2006. 1 CD.

BINHO. e outros. **Amazônia em canto**. [Projeto original, Belo Horizonte, 1994]. Remasterizado, Estúdio Som da terra: Porto Velho-RO, c2004. 1 CD.

BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **As histórias do rabi Nakhman**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **Eu e Tu**: Martin Buber Tradução do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. **Eclipse de Deus: considerações sobre a relação entre religião e filosofia**. Campinas: Verus Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. **O caminho do homem: segundo o ensinamento chassídico**. Tradução Claudia Abeling; posfácio Albrecht Goes. São Paulo: É Realizações, 2011.

\_\_\_\_\_. **Je et Tu**. Nouvelle présentation de Robert Misrahi, Avant-propos de Gabriel Marcel, Préface de Gaston Bachelard. France: Aubier, 2012.

BUIRE, Chloé et SIMETIÈRE, Arnaud. **Les « désirs d'être » du hip hop à Luanda**. *Géographie et cultures* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 21 janvier 2014, consulté le 25 janvier 2015. URL : <http://gc.revues.org/1187>

BUTTIMER, Anne. "Apreendendo o Dinamismo do Mundo Vivido". In CHRISTOFOLETTI, Antonio (org). **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, 1982 [1976].

\_\_\_\_\_. "Fénix, Fausto, Narciso: Esperanzas y riesgos del humanismo en Geografía". In BALLESTEROS, Aurora García. **Geografía y humanismo**. Barcelona: Ed. Oikos-tau, 1992.

\_\_\_\_\_. **Geography and the human spirit**. Baltimore: Johns Hopkins, 1993.

CARIBÉ. **Caribé canta caribberana**. Porto Velho-RO, [c2012]. 1 CD.

CARNEY, George O. "Música e lugar". In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.) **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007 [2003].

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas**: terceira parte: fenomenologia do conhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

CLAVAL, Paul. "Campo e perspectivas da geografia cultural". In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.) **Geografia cultural: um século (3)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002 [1992].

\_\_\_\_\_. "A geografia cultural: o estado da arte". In ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.) **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

\_\_\_\_\_. "O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana". In ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.) **Matrizes da geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001 [2000].

\_\_\_\_\_. **A geografia cultural**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

\_\_\_\_\_. **Do olhar do geógrafo à geografia como estudo do olhar dos outros**. Conferência proferida no NEPC/RJ, Rio de Janeiro, 2004, (mimeo).

CUSTODERO, Lori Almeida. "Buscando desafios, encontrando habilidades: a experiência de fluxo e a educação musical". In ILARI, Beatriz Senoi (org.) **Em busca da mente musical**: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006 [2002].

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DOS SANTOS, Timaia. [Grupo Minhas Raízes]. **Saga beradeira**. Estúdios Reviver Music: Porto Velho-RO, c2012. 1 CD.

DOS SANTOS, Timaia. [Grupo Minhas Raízes]. **Em cada som uma história**. Porto Velho-RO, c2007. 1 CD.

DOTTORI, Maurício. “De gêneros, de macacos e do ensino da composição musical”. In ILARI, Beatriz Senoi (org.) **Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

FARIAS, Ceíça. **Cordas e Barros**. Estúdio do Mato: Porto Velho-RO, c2007. 1 CD.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

HOLZER, Werther. **A geografia humanista: uma revisão**. Revista Espaço e Cultura da UERJ, Rio de Janeiro, n. 3, p. 8-19, 1997.

\_\_\_\_\_. “Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico”. In ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.) **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ILARI, Beatriz Senoi. “Desenvolvimento cognitivo-musical no primeiro ano de vida”. In ILARI, Beatriz Senoi (org.) **Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

ILARI, Beatriz Senoi (org.) **Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La musique et l'ineffable**. France: Éditions du Seuil, 1983.

JAZEEL, Tariq. **The world is sound? Geography, musicology and British-Asian soundscapes**. Area, n 37.3, p. 233-241, 2005.

KONG, Lily. “Música popular nas análises geográficas”. In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.) **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009 [1995].

KOZEL, Salete. **Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a “natureza”**. Caderno de Geografia, Revista eletrônica. Belo Horizonte-PUC – MG. Vol. 22, n.37, 2012.

KOZEL, Salete e TORRES, Marcos A. *Le Paysage Sonore De L'île des Valadares: Perception et Memoire Dans la Constrution de L'espace*. **REVUE GEOGRAPHIE ET CULTURES.VU DU BRESIL**.N.78,été, L'HarmattanPparis,2011

Laio. e outros. **Porto das Esperanças**. Museu da imagem do som: Rio de Janeiro, c1992. 1 LP.

LEVITIN, Daniel. “Em busca da mente musical”. In ILARI, Beatriz Senoi (org.) **Em busca da mente musical**: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006 [2000].

LOWENTHAL, David. “Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica”. In CHRISTOFOLETTI, Antonio (org.) **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982 [1961].

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. “A (re)significação da paisagem no período contemporâneo”. In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.) **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MARANHÃO, Zezinho. **E agora, Zezinho!!**. Stúdio do mato: Porto Velho-RO, [c201-]. 1 CD.

MELO, Vera Mayrinck. “Paisagem e simbolismo”. In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.) **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Lisboa: INSTITUTO PIAGET, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MURA, Nei. [Comunidade Manoa, hip hop]. **Ribeiriféria**. [Produção independente]. Floresta Sonora: Porto Velho-RO, c2011. 1 CD.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música**: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. Revista Para Onde?, Porto Alegre, RS, Vol. 6, n. 2, p. 1-10, 2012.

QUEMENER, Nelly. **Denis-Constant Martin, Quand le rap sort de sa bulle**. *Géographie et cultures* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 20 mai 2013, consulté le 19 janvier 2015. URL : <http://gc.revues.org/1277>

RELPH, Edward C. **As bases fenomenológicas da Geografia**. Geografia. Rio Claro, v. 4, n 7, p. 1-25, abr. 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta sobre a música francesa**. Tradução José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.

RUTHNER, Simone Maria. e NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. **Amar, Verbo Intransitivo – Um romance musical de Mário de Andrade**. Revista e-scrita. Nilópolis, Vol. I, n. 3, p. 8-25, 2010.

SALGUEIRO, Teresa Barata. **Paisagem e geografia**. Finisterra. Lisboa, XXXVI, 72, p. 37-53, 2001.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SILVA, Josué da Costa. **Cuniã: mito e lugar**. São Paulo, USP, 1994. (Dissertação de Mestrado).

SILVEIRA, Augusto. e outros. **Porto das Esperanças**. Museu da imagem do som: Rio de Janeiro, c1992. 1 LP.

SILVEIRA, Augusto. e outros. **Amazônia em canto**. [Projeto original, Belo Horizonte, 1994]. Remasterizado, Estúdio Som da terra: Porto Velho-RO, c2004. 1 CD.

TAGORE, Rabindranath. **Gitanjali**. Tradução Guilherme de Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2006.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos**: música e filosofia. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

TORRES, Marcos Alberto. “Os sons que unem: A paisagem sonora e a identidade religiosa” tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós graduação em geografia da UFPR. Curitiba: 2014

ZUBEN, Newton Aquiles Von. “Tradução do alemão, introdução e notas” In BUBER, Martin. **Eu e Tu**: Martin Buber Tradução do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 2001.



## ANEXOS

### Morre Laio, o anjo travesso

*Por Antônio Serpa do Amaral Filho*

O Estado de Rondônia está de luto. A música popular karipuna perdeu uma de suas grandes vozes. Morreu ontem, em São Paulo, o cantor, compositor e folclorista Francisco Lázaro, o Laio. Deixem voar livres as asas azuis e vermelhas – disse ele em uma de suas letras, chamando atenção do homem para o direito que as araras têm de voar livremente no espaço aéreo da amazônia ocidental. Laio era um anjo, um Anjo da Madrugada.

Ao lado de Tatá, Monteiro e Waldemar Nazareno e Roberto Matias, fundou o mais famoso grupo de seresta da região norte, no tempo em que integravam o Movimento da Juventude Católica do bairro Nossa Senhora das Graças, em Porto Velho.

O falecido artista, irmão do baixista Sérgio Santos, era um ribeirinho legítimo: nasceu em Calama, à margem do rio Madeira, cercado de igarapés e muitas estórias da floresta e brincadeiras de corre-corre macuchila e bela condessa. Intuitivo, já trouxe consigo o gosto pelo canto, pela música e pelo boi-bumbá, folgado junino onde tinha a patente de Amo, comandando os vaqueiros do garboso e valente Diamante Negro, impondo respeito e admiração aos contrários. Um de seus grandes amores foi a cantora Nêga, também já falecida, com quem chegou a ter um filho e para quem Laio compôs Aceiro, dizendo ele desse amor com a doce intérprete: és, coração, como um aceiro, se da mata és o início, do roçado és o fim. Apaixonado pela música, participou, na década de 80, no espaço cultural do Sesc/RO, do Movimento Musical Grito de Cantadores e dos vários festivais de música da capital.

Junto com o poeta Binho (Rubens Vaz Cavalcante) e Ernesto Melo e tantos outros, participou do CD que registrou algumas peças dos artistas que se apresentaram na Quinta Cultural do BASA. O CD Amazônia em Canto, uma coletânea gravada em 1996, em Belo Horizonte/MG com o apoio da prefeitura municipal de Porto Velho, por Bado, Binho, Nêga e Augusto Silveira, foi outra produção ontológica que teve a participação de Laio. Ele era, antes de mais nada, um autêntico cantador, um ribeirinho que remou de Calama até o Porto das Esperanças e aqui se fez legítimo menestrel à moda antiga. Com a viola em punho não tinha medo de cara feia nem dos desafios que a vida lhe impunha. Como uma patativa do baixo Madeira, entoou nas noites enlustradas o melhor do cancionário latino-americano, usando com os seus parceiros a alcunha de “Anjos da Madrugada” para tirar uma onda com a cara dos paulistas, que inventaram os “Demônios da Garoa”. O corpo a morte leva/o voz some na brisa/a dor sobe pras trevas/o nome a alma imortaliza – disse João Nogueira. O cantar do cantador, no entanto, não morre, fica latejando no espírito da gente como uma fonte jorrando

perenemente saudade e emoção, lembranças e o testemunho de que a voz de Laio permanece viva no coração do povo. Ele cantou por amor e por amor será eternamente lembrado por quem ouviu seu canto livre como as penas azuis e vermelhas planando no firmamento da terra Guaporé. Polifacético, interpretou Geraldo Vandré, cantou toada de boi e MPB. Laio participou da pajelança das várias tribos culturais, mas não se enquadrou definitivamente em nenhuma delas. Era um anjo travesso cantando bolero e brincando de boi-bumbá!

Tudo Rondônia, jornal eletrônico. Disponível em:

< <http://www.tudorondonia.com.br/noticias/morre-laio-o-anjo-travesso-,22469.shtml>>.

Acesso em 8 de abril de 2016.

## **Rondônia perde o talento de "Zezinho Maranhão"**

Natural da cidade de Santa Inês, localizada a cerca de 500 km de São Luiz, Jorge Alves da Silva o popular "Zezinho Maranhão", veio morar em Porto Velho -Rondônia - em meados dos anos 1980, onde juntamente com sua família adotou a cultura beradeira e passou a compor inúmeras músicas voltadas para a Amazônia e seu povo.

Zezinho era um mestre no violão e na arte de compor. Em toda sua trajetória de vida foram vários festivais disputados e muitos deles conquistados. Uma das maiores conquistas do músico foi o Festival de Música de Maringá, no 19º e 20º Femuci (Festival de Música Cidade Canção), onde Zezinho apresentou as músicas: "Porto Rondoniana" e "Dança do Rio".

Em sua rica carreira musical, Zezinho dividiu o palco com inúmeros cantores nacionalmente consagrados. Em uma das oportunidades, o cantor se apresentou na I mostra SESC Amazônia das Artes em 2010, onde fez o show "Entre Rios" com o cantor Zezinho Correa da extinta, Banda Carrapicho.

Em Rondônia o cantor era visto pelos colegas como um mestre. Foram inúmeras apresentações na capital em todo o Estado com cantores, que possuem uma rica bagagem de talento e muito respeito. Dentre eles estão a cantora e compositora Ceiza Farias, o cantor Bado, o também cantor e compositor Silvio José e outros.

Na carreira Zezinho gravou um LP e mais de cinco Cds, todos eles com composições próprias. O cantor vai deixar muita saudade para os amantes da música regional, que estava acostumado a comparecer em suas apresentações, para ouvir suas belas melodias, versos cantados e se deliciar com parte da história rondoniense e da Amazônia, rica em lendas caboclas das beiras de rios e cantadas pela voz mansa de Zezinho.

O NORDESTE / Enciclopédia Nordeste / Zezinho Maranhão. Disponível em:

<[http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Zezinho+Maranh%C3%A3o&ltr=Z&id\\_perso=6233](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Zezinho+Maranh%C3%A3o&ltr=Z&id_perso=6233)>.

Acesso em 10 de maio de 2016.

**Depoimento anônimo de um ouvinte, deixado no para-brisa do carro do músico Binho, após o show “Depois das Chuvas” em julho de 2008.**

“Achei que jamais entenderia o significado do nome Depois das Chuvas, espetáculo do artista Binho. Pensei com os meus botões que só poderia ser viagem de poeta. Coisa de doido. Porém, ao assistir a estréia, na sexta-feira passada, dia 13, entendi tudo. Depois das Chuvas trouxe de volta para as pessoas que lá estiveram o sol dos cenários, a paz dos poemas e a tranquilidade das canções que estavam adormecidas em seus corações. Depois das Chuvas aproximou todos pela proposta interativa do canto, dos poemas, das imagens. Velhos amigos, desconhecidos, adultos e crianças, deixaram-se envolver pela comunhão das artes. Ali cantando, recitando juntos, parecia mesmo que estávamos mais humanos. Ou melhor, mais manos. O show, “simples sem ser simplório”, como disse o autor, carregou-nos para um universo de diversidade tão grande que, apesar de 2h de show, ninguém saiu da sala do Teatro Um do Sesc antes do último acorde, preso na magia dos poemas e canções. A condução aparentemente desarticulada do artista serviu como mote para a nossa aproximação com o palco. Não havia mais palco e plateia. Éramos um só. Ver os artistas “errar” parece que nos deixou mais próximo dele. Suas falas engraçadas e improvisadas destruíram a visão estereotipada que temos de uma artista profissional que faz tudo com perfeição. Ao final, indo para a parada de ônibus, vi que as pessoas ainda queriam ficar mais um pouquinho. Mesmo as que subiram ao palco para abraçar o artista e os músicos ainda não haviam se dado por satisfeitas. O que será que aconteceu em nós Depois das Chuvas? Acho que ainda não consegui entender completamente. Só posso dizer que foi bom e que me deixou feliz. O último passageiro a subir no busuca subiu cantando “dentro da mata tem a lei do mato/ dentro da mata tem um rei/ quem fere a mata e a lei do mato/ ferirá o rei também”, cantei junto com ele, eu os demais que estiveram no show, até chegar na minha parada. E na escuridão assustadora do meu bairro cantei “catiti catiti/ imara notiá/ notiá imara/ ipeju” e me senti forte e apaixonado com um guerreiro tupi-guarani. Dia seguinte, assistindo o jornal do meio-dia, na TV Rondônia, deparei-me novamente com os melhores momentos do espetáculo Depois das chuvas e, mais uma vez a felicidade me invadiu. E ao ouvir o depoimento das pessoas que, como eu, estiveram naquela mágica noite, tive a certeza total que aquele era show capaz de nos fazer mais felizes e humanos. Cantei baixinho: “amar é lindo e eu amarelando amar”. Se o Depois das Chuvas não é nossa identidade cultural, o que poderia ser então? Parabéns, Binho. E obrigado por reacender em nós a nossa humanidade. Até o próximo show.”

Nei Mura em show realizado na capital de Porto Velho, em abril de 2016. Foto de Ronaldo Nina.

